



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS
CAMPUS DE PORTO NACIONAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - PPG/LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS
LINHA DE PESQUISA: TEORIA, CRÍTICA E COMPARATIVISMO**

ISNARA PERES DE PAIVA

**TENSÕES PSICOLÓGICAS E O DUPLO EM *WILLIAM WILSON* E A
QUEDA DA CASA DE USHER, DE EDGAR ALLAN POE**

**PORTO NACIONAL - TO
2020**

ISNARA PERES DE PAIVA

**TENSÕES PSICOLÓGICAS E O DUPLO EM *WILLIAM WILSON* E A
QUEDA DA CASA DE USHER, DE EDGAR ALLAN POE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Tocantins como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.
Orientador: Dr. Carlos Roberto Ludwig

**PORTO NACIONAL - TO
2020**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Tocantins

P149t PAIVA, ISNARA PERES DE.
TENSÕES PSICOLÓGICAS E O DUPLO EM WILLIAM WILSON E A
QUEDA DA CASA DE USHER, DE EDGAR ALLAN POE. / ISNARA PERES
DE PAIVA. – Porto Nacional, TO, 2020.
90 f.

Dissertação (Mestrado Acadêmico) - Universidade Federal do Tocantins
– Câmpus Universitário de Porto Nacional - Curso de Pós-Graduação
(Mestrado) em Letras, 2020.

Orientador: Carlos Roberto Ludwig

1. Duplo. 2. Estranho. 3. Edgar Poe. 4. Psicanálise. I. Título

CDD 469

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – A reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio deste documento é autorizado desde que citada a fonte. A violação dos direitos do autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Elaborado pelo sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFT com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

ISNARA PERES DE PAIVA

**TENSÕES PSICOLÓGICAS E O DUPLO EM *WILLIAM WILSON* E A
QUEDA DA CASA DE USHER, DE EDGAR ALLAN POE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras. Foi avaliada para obtenção do título de Mestra em Letras e aprovada em sua forma final pelo orientador e pela Banca Examinadora.

Aprovada em ___/___/_____

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Carlos Roberto Ludwig (Orientador - UFT)

Profa. Dra. Sandra Sirangelo Maggio (Avaliadora - UFRGS)

Profa. Dra. Maria Perla Araújo Morais (Avaliadora - UFT)

Prof. Dr. Thiago Barbosa Soares (Avaliador - UFT)

Dedico este trabalho a todas as almas sensíveis à
literatura gótica, precipuamente ao horror
sobrenatural encarnado na obra de Poe através do
poder da palavra.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, que nunca retirou sua graça e benignidade de mim, concedendo-me ânimo e renovando as minhas esperanças continuamente.

À minha mãe, Terezinha Peres, por ter me apoiando sob todas as formas e dedicado o mais tenro amor.

Aos meus filhos, Bianca Micaela e Davi Paiva, por terem suportado minhas ausências com carinho, apoio e compreensão.

À minha irmã Elaine Peres e ao meu cunhado Edilvan Alves por terem me auxiliado durante os períodos mais intensos, ajudando a cuidar dos meus filhos.

Ao meu orientador, pessoa por quem tenho enorme carinho e admiração, Prof. Dr. Carlos Roberto Ludwig, por suas imprescindíveis orientações e enorme paciência neste percurso de estudos. Gratidão eterna, prof. Carlos!

À coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio financeiro concedido.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPG-Letras) da Universidade Federal do Tocantins (UFT), Campus de Porto Nacional - TO.

Aos professores do programa, especialmente às professoras: Prof^a. Dr^a. Olívia Aparecida da Silva e Prof^a. Dr^a. Maria Perla Araújo Morais, por serem pessoas humanas, me proporcionando crescimento acadêmico e pessoal desde o período de minha graduação, em que tive a honra de tê-las como professoras.

Aos colegas e amigos do mestrado, pela amizade e parceria neste processo, especialmente minhas caras Ana Paula, Raquel Melo e Janaiara Lima.

Aos queridos professores que compuseram as bancas de qualificação e defesa, os professores: Prof^a. Dr^a. Maria Perla Araújo de Morais, Prof^a. Dra. Sandra Sirangelo Maggio e Prof. Dr. Thiago Barbosa Soares.

À minha querida Prof^a. Dr^a. Márcia Angélica, por ter me incentivado para o universo da pesquisa acadêmica, mesmo diante da minha imaturidade. Por ter sido paciente, prestativa e uma excelente professora, foi uma honra ter sido sua aluna! Muito obrigada!

Também agradeço profundamente à Prof^a. Jusceia Veiga, pelo carinho, pela amizade e pelos ensinamentos que levo pra vida e para a profissão. Você é uma inspiração por onde passa!

Finalmente ao meu “Dear John”, por ter me apoiado de várias formas e por ter me escutado exaustivamente na elucubração de muitas das ideias aqui defendidas. Muito obrigada!

*“Há uma comunhão mais tranquila do que a
solidão, e que, corretamente entendida é a
solidão perfeita.”*

Robert Louis Stevenson

RESUMO

O objetivo desta dissertação de mestrado é analisar a presença do duplo e do estranho nos contos *William Wilson* (1839) e *A Queda da Casa de Usher* de Edgar Allan Poe. Nesta direção, entrevemos duas perspectivas dialogadas, quais sejam: teoria literária com ênfase nos aspectos narrativos do fantástico-estranho; e a psicanalítica, com destaque para o duplo e as tensões psicológicas que a ele se vinculam. Para subsidiar a leitura e a análise dos textos nos apoiaremos nas concepções literárias de Tzevetan Todorov, H. P. Lovecraft e Gaston Bachelard; e, no que tange à análise do duplo psicanalítico, clivagem do Ego e psicoses alucinatórias dissociativas da personalidade, nos aportes de Sigmund Freud, Jacques Lacan e Otto Rank.

Palavras-chave: Duplo. Estranho. Edgar Poe. Psicanálise.

ABSTRACT

The aim of this master's dissertation is to analyze the presence of the double and the stranger in the tales William Wilson (1839) and A Queda da Casa de Usher by Edgar Allan Poe. In this direction, we interview two dialogical perspectives, namely: literary theory with emphasis on the narrative aspects of the fantastic-stranger; and psychoanalytic, with emphasis on the double and the psychological tensions that are linked to it. To support the reading and analysis of texts we will rely on the literary conceptions of Tzevetan Todorov, H. P. Lovecraft and Gaston Bachelard; and, regarding the analysis of the double psychoanalytic, cleavage of the ego and dissociative hallucinatory psychoses of personality, in the contributions by Sigmund Freud, Jacques Lacan and Otto Rank.

Keywords: Double. Weird. Edgar Poe. Psychoanalysis.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 TENSÕES PSICOLÓGICAS E O DUPLO: UM PERCURSO DA LITERATURA À PSICANÁLISE	23
2.1 Uma perspectiva filosófica: O Real e seu Duplo de Clément Rosset.....	25
2.2 O Estranho para Todorov: um avesso do Eu no Outro	27
2.3 O duplo psicanalítico de Otto Rank.....	32
2.4 O Estádio do Espelho	34
2.5 Clivagem do Ego e forclusão nas Psicoses alucinatórias.....	39
3 O FANTÁSTICO EM WILLIAM WILSON DE EDGAR ALLAN POE E ARTICULAÇÕES COM O DUPLO NA PSICANÁLISE	48
3.1 Configurações do Fantástico e reverberações do duplo em William Wilson	48
3.2 Uma análise do duplo na perspectiva psicanalítica e a forclusão da figura materna em William Wilson.....	58
4 WILLIAM WILSON E THE FALL OF HOUSE OF USHER: UMA COMPARAÇÃO DO DUPLO	63
4.1 Casa e o Lago: Espelhos de Rodrick Usher e Madelaine Usher.....	63
4.2 Uma fenda no Ego, uma fenda na casa: a construção dos espaços como representação do psiquismo das personagens nas narrativas	68
4.3 As configurações do estranho e tensões psicológicas nos contos	75
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	83
REFERÊNCIAS	87

1 INTRODUÇÃO

O comparativismo perpassa várias áreas do conhecimento humano, razão pela qual a literatura comparada compreendeu em sua gênese uma sistematização de aspecto genético, um legado do evolucionismo que perdurou no século XIX. Tal noção alicerçava, de modo genérico, os conceitos de fonte e influência, trazendo em seu bojo uma condição hierarquizante sob vários aspectos, principalmente culturais e literários. Diante da diversidade de orientações nos estudos comparatistas, o que mais tarde culminaria na notória “crise da literatura comparada”, algumas posturas intelectuais insurgiram contrapondo à epistemologia tradicional.

No final do século XIX, a literatura reforçava a comparação entre culturas e estabelecia um traço de subalternidade entre países colonizados com relação às metrópoles, como ocorreu entre Brasil e Portugal. Um dos principais pontos de impugnação deste tradicionalismo “evolutivo” refere-se à condição hierarquizante de fonte e influência, que prevê a superioridade da fonte sobre um rebaixamento concludente do texto. Quanto a este postulado, Silviano Santiago (2000) atesta que tal discurso reduz a criação dos artistas a uma condição parasitária, como obra que se nutre de uma fonte, “estrela intangível e pura que, sem se deixar contaminar, contamina” (2000, p. 18).

Neste contexto titubeante da literatura comparada, novas orientações se delineiam, dentre as quais se destaca o axioma da *intertextualidade* como forma eficaz de se fazer relações entre dois ou mais textos. Nesta concepção, não se preconiza mais estabelecer relação de dívida, mas abrir novas perspectivas para reflexões acerca de criação e originalidade. Em consonância, Roland Barthes expressa sua crítica a esse vínculo de dependência da seguinte forma: a “escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, 1988, p. 65). Ademais, em todo ato de escrita está imbricado um atributo irrevogável de originalidade, ainda que subjetivamente.

Para a Literatura Comparada surge, portanto, um novo contexto. O acolhimento das teorias apoiadas na intertextualidade por parte dos estudiosos da área fez com que o campo investigativo ramificasse efetivamente. Como resultado, foi possível ampliar os limites e o cerne do estudo comparatista na literatura, proporcionando novas perspectivas ante os processos políticos, econômicos e culturais. Isto é, se antes limitações diversas impossibilitavam trabalhos comparativos mais vigorosos, agora estes limites eram transpostos, sendo possível comparar literaturas em diferentes camadas sociais de uma mesma comunidade, metrópole ou nação. Estabelece-se, em vista disso, que tal perspectiva não visa apenas

identificar relações, intertextualidades e interdisciplinaridades, como a proposta da leitura psicanalítica, por exemplo, mas analisá-las em profundidade e “cheg[ar] às interpretações dos motivos que geraram essas relações” (CARVALHAL, 2006, p. 52). Segundo Carvalhal (2006),

Vai ainda mais além, ao perguntar por que determinado texto (ou vários) são resgatados em dado momento por outra obra. Quais as razões que levaram o autor do texto mais recente a reler textos anteriores? Se o autor decidiu reescrevê-los, copiá-los, enfim, relançá-los no seu tempo, que novo sentido lhes atribui com esse deslocamento? (CARVALHAL, 2006, p. 53)

Assim sendo, percebe-se que a configuração central dos novos conceitos de investigação de literatura comparada preconiza uma análise mais substancial, embutida de inúmeras possibilidades de sentido e mais pautada na intertextualidade interpretativa, o que rompe com o binarismo tradicional. O que antes representava uma condição de inferioridade, agora ganha lugar para as novas concepções de originalidade que se popularizam nos estudos comparados do texto. Nesse sentido, Carvalhal (2006) salienta que “a verdade é que a repetição, quando acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e (por que não dizê-lo?) o reinventa” (CARVALHAL, 2006, p. 54).

Portanto, independente da motivação conectada à reescritura de um texto, o novo sentido atribuído indubitavelmente constituirá uma nuance de originalidade. Nas palavras de Nitrini, “apontar influências sobre um autor é certamente enfatizar antecedentes criativos da obra de arte e considerá-la um produto humano, não um objeto vazio” (NITRINI, 2000, p. 130), isto é, um impregnado subjetivo. Deste modo, seja nos conceitos tradicionais de influência, seja pela imagem de Paul Valéry evocada em Nitrini, “do leão que é feito de carneiro assimilado” (2000, p. 134) ou da lembrança de Silvano Santiago “[...] do crânio da onça o jabuti fez seu escudo”, de Antônio Callado, *Quarup*, toda obra reinventada deve ser considerada na sua integridade subjetiva e singular, visto ser uma criação humana e única.

Isto posto, ao considerarmos as possibilidades que os estudos comparados nos oferecem na contemporaneidade, propomos uma comparação do duplo e das tensões psicológicas adjacentes em dois contos do estranho (subgênero do fantástico) de Edgar Allan Poe: *William Wilson* e *A Queda da Casa de Usher*. Apesar de as obras pertencerem ao mesmo gênero e serem de mesma autoria, não objetivamos apenas estabelecer uma aproximação temática, técnica e contextual, mas, principalmente, interpretar as razões que resultam nesta aproximação. Além disso, também é nosso objetivo cuidar para que esta análise, por possuir ainda uma perspectiva psicanalítica, não faça das obras, exemplificações para os transtornos psíquicos que se conectam

à problemática do duplo, mas que clarifique como a literatura fantástica se apoia nestes conceitos para criar o efeito do estranho (onde as perspectivas se cruzam). Conforme sabemos, o fenômeno do duplo, o horror, as tensões psicológicas e as psicopatias são presentes na contemporaneidade, sob diversas manifestações artísticas e de entretenimento, evocando temáticas frequentes na literatura do século XIX.

Se pensarmos nas produções artísticas contemporâneas que representam casos de serial killers, psicopatias, dissociação de personalidade, como vemos na obra fílmica de M. Night Shymalan, *Fragmentado*, de 2017, o *Amigo Oculto* de John Polson, 2005, entre outros, passamos a ponderar sobre nossa própria sociedade e que casos de psicopatias tem aumentado significativamente. Se a literatura e a arte criam realidades ficcionais, a partir das quais podemos pensar e refletir melhor sobre nossa realidade, as aproximações entre a literatura do século XIX e obras contemporâneas podem nos ajudar a compreender o preocupante surgimento de casos cada vez mais corriqueiros de psicopatias e distúrbios psíquicos numa sociedade considerada por alguns, perturbada e doentia, como vemos nos casos de assassinatos coletivos nas escolas em Columbine, Estados Unidos e recentemente em Suzano, São Paulo.

Com isso percebemos que fenômenos que ocorriam na literatura do século XIX, numa era de forte repressão sexual, voltam na contemporaneidade e evocam sintomas psicossociais que podem ser melhor compreendidos a partir de leituras psicanalíticas e filosóficas, a fim de entender aspectos da condição humana no início do século XXI, que nos inquieta e nos angustia diariamente.

Acerca do aspecto fantástico dos textos de Edgar Poe eleitos para esta análise, todavia, é válido ressaltar que no que diz respeito ao “estranho”, nosso enfoque não será apenas na acepção freudiana do termo – e sobre a qual discorreremos adiante, mas muito mais nas noções de estranho que a própria literatura explora dentro do gênero. Quanto ao emprego do termo, o próprio Todorov assevera que: “A cremos em Freud, o sentimento do estranho (*das Unheimliche*) estaria ligado à aparição de uma imagem que se origina na infância do indivíduo ou da raça (seria uma hipótese a verificar; não há coincidência perfeita entre este emprego do termo e o nosso)” (2008, p. 53).

Outro conceito importante de ser observado e que, geralmente pode ser tomado por mais de um sentido, é o que define o termo “horror”. É válido que nos detenhamos um instante nesta concepção, visto que nosso trabalho tratará dos textos de Edgar Poe, vez ou outra, como contos de “horror”. No dicionário Houaiss da língua portuguesa, encontramos, dentre outras, as seguintes definições para o termo: “Impressão física de repulsão, espanto, causada por algo de

medonho; sentimento de novo, aversão, ódio.” (2004, p. 393). Em consonância Todorov atesta que “a pura literatura de horror pertence ao estranho” (2008, p. 53); e acrescenta: “Eis uma novela de Edgar Poe que ilustra um estranho próximo ao fantástico: ‘A queda da casa de Usher’.” (p. 53). Para Todorov, existe um conjunto de temáticas e técnicas que definem o estranho, conforme veremos adiante, e, de alguma forma, todos eles estão relacionados ao horror no sentido de que provocam desconforto, medo do desconhecido, do novo, o que também define a concepção lovecraftiana do termo. Em concordância, Stephen King, escritor de contos de horror contemporâneo, faz uma referência à fragmentação que o medo provoca na subjetividade humana, chegando primeiro como um sentimento estranho e depois se instalando na psiquê como um passageiro cruel que assume o controle:

O Horror – a que Hunter Thompson denomina “medo e repugnância” – frequentemente surge de um sentimento penetrante de desestruturação; de que as coisas estão caindo aos pedaços. Se esse sentimento de desfalecimento é repentino e parece pessoal – se ele o atinge na região do coração –, então ele se aloja na memória, tomando-a por completo. (2012, p. 28)

As primeiras histórias fantásticas a abordarem temáticas de horror (nesta acepção, isto é, daquilo que causa medo, desconforto), surgem reconhecidamente no século XVIII, tendo como precursor o escritor inglês Horace Walpole com a obra publicada em 1764, *The Castle of Otranto* (O Castelo de Otranto). Apesar das limitações estruturais da obra enquanto gênese de um gênero então delineado, esta viria a impulsionar efetivamente toda a literatura fantástica com ênfase no horror sobrenatural, resultando numa verdadeira corrente de seguidores e imitadores literários dentro de uma já instaurada tradição. Lovecraft (2007, p. 26), acerca de Otranto: “A história – tediosa, artificial e melodramática – é ainda mais prejudicada por um estilo prosaico e ríspido, cuja jovialidade banal não permite, em nenhum momento, a criação de uma verdadeira atmosfera fantástica.” O autor credita a imaturidade de escrita de Walpole à sua jovialidade e inexperiência.

Todavia, o horror como uma modulação estética (e aqui relacionada ao estranho de Todorov) impulsiona-se mais substancialmente somente a partir dos escritos de Edgar Poe, que rompe com o tradicionalismo walpoliano e dá à ficção fantástica um aspecto inovador. Nesta direção, as narrativas começam alinhar temáticas que envolvem a condição do homem moderno, perdido e impotente diante do mundo que se constrói a sua volta, ameaçador como uma prisão para seu espírito já fragmentado ou em vias de fragmentação. Os textos passam,

assim, a explorar a vulnerabilidade psíquica do homem e sua predisposição natural para o medo, principalmente daquilo foge à sua compreensão e controle.

Howard Philip Lovecraft traz, em sua obra ensaísta *O Horror e o Sobrenatural em Literatura* (1927), uma importante contribuição para nossas reflexões teóricas. O autor atribui a Edgar Allan Poe, a quem dedica um capítulo, o intenso alvorecer literário ocorrido nos anos 30 do século XIX, afetando significativamente a história da literatura de horror e, principalmente da ficção curta. Para Lovecraft, antes de Poe, a maioria dos escritores de textos fantásticos havia trabalhado no escuro, sem uma compreensão do aspecto psicológico ao qual se atribui a atração pelo horror (2008, p. 62). Isto é, Poe era profundo conhecedor das dimensões psíquicas do ser humano e sua relação com o medo, uma das razões para os seus contos pertencerem ao estranho.

Logo este medo misterioso, vindo do próprio ser humano e tomado como um espectro que recebe fôlego de vida a partir das histórias de Poe, passa a sustentar o fio condutor das narrativas fantásticas a partir de uma vertente mais psicológica, capaz de fazer convulsionar suas verdadeiras origens na subjetividade humana. Para Lovecraft (2007, p. 62), “os espectros de Poe adquiriram assim uma malignidade convincente que nenhum de seus predecessores possuía e estabeleceram um novo padrão de realismo nos anais de horror literário.” Isto é, o autor reconfigurou as histórias de horror ao romper com o tradicionalismo britânico e estabelecer um realismo surpreendente, capaz de repaginar o gênero no que tange à construção do medo.

Para melhor compreendermos acerca deste “rompimento” com o tradicional a partir dos escritos de Poe, é importante considerar o contexto histórico da literatura fantástica no século XIX, em que a exploração das temáticas do sobrenatural expressa mais uma reação ao racionalismo então vigente neste período de profundas transformações sociais, que caracterizam a modernidade, propriamente. O surgimento da Psicanálise, por exemplo, permitia explicar racionalmente muitos dos percalços da subjetividade humana que antes pareciam ocupar mais uma esfera de misticismo. De modo que a partir deste momento o homem volta a ocupar o centro do universo, e as crendices, por seu turno, tomam uma nova sujeição, a do homem leigo, simples e inculto.

Enquanto nos períodos que antecederam o século XVIII e XIX a religiosidade era prepotente, sendo Deus considerado o centro do universo, os conflitos que se seguiram nesta instância após este período não só enfraqueceram o pensamento religioso, como de certa forma, o invalidaram, isto é, os conflitos se instauraram, religião e ciência se espreitavam em críticas

constantes, de modo que havia uma discordância notória e pública sobre as noções de certo ou errado. Isto é, a opinião pública ganha mais espaço nas discussões políticas e civis, o conhecimento científico passa a ser mais valorizado e, é claro, a literatura também se apropria destas transformações.

Além disso, as explicações religiosas para os fenômenos sobrenaturais começaram a ser questionadas e perderam lugar para as perspectivas científicas. A Literatura fantástica, por sua vez, que já vinha explorando as temáticas do sobrenatural (e que até por isso também se caracteriza), conta ainda com a crítica psicanalítica e, ao contrário do que muitos imaginaram inicialmente, que o gênero teria descrédito ou seria amputado, ocorreu exatamente o contrário, foi fortalecido e ganhou novas possibilidades.

Na década de 1840, Edgar Poe desponta com suas inúmeras produções publicadas em revistas e em moldes trimestrais, de modo a facilitar a circularidade de suas obras, a partir de textos densos e curtos. No contexto da modernidade do século XIX, em que o estilo de vida passa a ser conturbado e cada vez mais acelerado, apostar em grandes volumes e obras muito extensas, seria de fato uma inutilidade. Para Poe, como ele bem observa em seu artigo “Filosofia da Composição”, a ideia era uma impressão forte e única, mesmo que para isso não precisasse escrever tantas páginas. Além disso, a ideia se relacionava bem com o estilo de vida moderno em que a sociedade gradualmente se aprofundava.

Todavia neste esforço para sintetizar algo que fosse profundo e provocasse interesse no leitor, Poe criava um novo estilo de escrita, denso e mais caracterizado por um aprofundamento filosófico e que penetrava nas dimensões psíquicas do ser humano. Ademais o que era inovador em sua técnica não era necessariamente os moldes e a brevidade do texto, mas também a forma com que o autor conseguia explorar as mais diversas temáticas da subjetividade humana. Ao contrário do que muitos imaginam, Poe não inventou as histórias curtas, mas deu a elas uma característica tão original, que houve uma ruptura com tudo que havia sido criado até então, fazendo existir uma nova e única categoria de escrita que posteriormente exerceu grande influência em quase toda a literatura ocidental. Principalmente por este aspecto Lovecraft atesta que Poe representou um profundo alvorecer na escrita de contos de horror na década de 30.

Nascido em Boston, Massachusetts, em 19 de janeiro de 1809, Edgar Allan Poe é apontado pela crítica como um dos precursores e mais importantes autores a se dedicar à escrita de histórias policiais e de horror. Com sua visão metafísica e sombria da existência humana, influenciou sobremaneira não apenas a literatura, mas também o cinema, sendo mais de 120 filmes baseados em suas obras, dentre os quais os afamados *Black Cat* (1843) e *The Crow*

(1845), que possuem inúmeras adaptações cinematográficas. Ao lado de Walt Whitman, Nathaniel Hawthorne, Herman Melville e Emily Dickinson, o autor fez parte do movimento transcendentalista do Romantismo que representou a primeira geração literária destacada surgida nos Estados Unidos. Ademais, por acentuar um aspecto realista em suas obras, aprimorou a ficção curta produzida até então e pode se dizer que deu origem à ficção policial.

Apesar de os escritos de Poe serem hoje tão populares e estimados, seu percurso de vida foi conflituoso desde a meninice. Edgar ficou órfão em idade muito tenra, e por isso foi adotado pelo bem-sucedido casal John e Frances Allan, de onde surgiu seu segundo nome, posteriormente. Apesar do fato soar positivo, a dominação paterna pretendida por Allan e o espírito calórico e dissoluto de Poe fez com que no futuro esta relação familiar fosse drasticamente dissolvida. E nesta condição de ruptura foi que Poe, mais tarde, veio a enlutar-se por ambos, primeiro pela mãe a quem muito amava e, depois pelo pai, que obstinado em puni-lo por suas rebeliões, o deixou em estado de absoluta miséria, propositadamente.

Durante este período de hostilidades com os Allan, o poeta procurou por seus consanguíneos em Baltimore, onde foi gentilmente acolhido na casa de uma tia paterna, Maria Clemm, sua “Muddie”. E na tentativa de reestabelecer o ambiente familiar, acabou se casando com a prima Virgínia Clemm de apenas 13 anos, o que provocou um grande alvoroço no contexto social da época. Muitas especulações surgiram em torno deste episódio, das quais a mais conhecida estaria relacionada a uma estratégia de Poe para manter as garotas distantes (CORTÁZAR, 1999, p. 240), visto que todas as mulheres que já havia amado de alguma forma ou o abandonaram ou morreram.

De certa forma, sua obra expressa esta espiral complexa que foi sua vida, principalmente por ser atravessada pelo horror e as profusões psicológicas que lhe eram tão características. Para Cortázar, apesar de as histórias de Poe serem curtas, suas personagens são profundas e obscuras, demonstram uma tristeza crônica que as impedem de serem ativas no mundo comum (1999, p. 243), e por isso estão quase sempre reservadas em um mundo à parte, distante e sombrio, como em *The Fall of the House of Usher* (1839) e *Berenice* (1835). A ambientação destes espaços, portanto, revela a interioridade psíquica de suas personagens, que quase sempre possuem aspectos labirínticos, enegrecidos e angustiantes. Os elementos da narrativa poeana são simbolismos da subjetividade humana e, de alguma forma, também representam sua própria decadência. Para Lovecraft

Em verdade, pode-se dizer que Poe inventou o conto em sua forma presente. Sua elevação de doença, perversidade, e decadência ao nível dos temas que mereciam uma expressão artística, tiveram também um efeito de longo alcance, pois, avidamente agarrada e intensificada por seu eminente admirador francês Charles Pierre Baudelaire, ela se tornou o núcleo dos principais movimentos estéticos da França, fazendo de Poe, em certo sentido, o pai dos Decadentes e Simbolistas. (2007 p. 63)

Esta perturbação de espírito foi consubstanciada na escrita de Poe, deslizando com uma técnica singular entre um tema e outro, o autor expunha na literatura o que o mundo de alguma forma ocultava, a perversidade e a decadência não apenas dele, mas a humana. Esta característica byroniana de Poe fez com que houvesse uma identificação muito grande por parte de outros poetas da época, principalmente o francês Charles Baudelaire, também conhecido por sua personalidade excêntrica e gênio criativo. Ao traduzir Edgar Poe na França, o poeta não difundiu suas obras, mas também intensificou a estética que Poe já havia iniciado. Para Baudelaire “Esse termo [decadente] pressupõe algo de fatal e de providencial, como um decreto inevitável; e é extremamente injusto nos criticarem por cumprir a lei misteriosa” (apud POE, 2008, p. 8) que o autor acreditava ser o destino dele e de seus contemporâneos, ou seja, criar uma literatura revolucionária.

Embora tenha se dedicado mais à escritura de contos, Edgar Poe também foi crítico literário, poeta e editor de importantes revistas literárias como *Southern Literary Messenger*. No quesito poesia, o autor abarca uma gama de temáticas existencialistas desenvolvidas dentro de uma métrica e sonoridade inconfundíveis. Entre seus poemas mais conhecidos está *The Raven* (1845), adaptado para a linguagem fílmica em várias versões e interpretado com por autores como Boris Karloff, Bela Lugosi, Vincent Price e, mais recentemente numa versão de 2012, por John Cusack, que protagoniza o próprio Edgar Allan Poe. É deste poema que vem o famoso refrão “*Never More*”, referindo-se o eu lírico a sua esposa morta, sua querida Lenore. Não obstante o autor também escreveu um romance sob o título *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (1837), numa época em que o escritor americano, assim, genericamente, buscava inventar novos modelos, em vez de apenas tomá-los emprestado dos britânicos, como era de costume.

Poe não se dedicou apenas às temáticas de horror, mas raciocínio lógico e argumentação também figuraram entre seus temas, como em *The Purloined Letter* (1845), conto analisado por Jacques Lacan em *Escrits* (1966). E apesar de praticamente ter inventado as histórias policiais, o autor era mais conhecido por seu aspecto sombrio e misterioso, sendo ele próprio apelidado pelo público e pela crítica *O Corvo*, isto é, aquele que anuncia a morte. Por ter esta característica exótica e enigmática, chamou atenção não apenas de seus opositores, mas também daqueles

que apreciavam seu estilo de escrita, como os poetas franceses Paul Valéry, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud e o já mencionado Charles Baudelaire. Edgar Poe teve uma vida caótica e sofrida, além de ter encontrado para si uma morte miserável e peculiarmente misteriosa em Baltimore, em 1849.

O conto *William Wilson* (1839) faz parte deste bojo de escrituras transcendentalistas do período romântico que surgiu nos Estados Unidos e que ficou conhecido como *romantismo das trevas*. Nesta época, eram recorrentes proposições obscuras nos textos, além de outros temas que comumente interessavam à psicanálise. Ademais, sendo o final do século XIX a era da criação da Psicanálise por Sigmund Freud e seus colaboradores, Galvão (2013, p. 76) atesta que “após um século de psicanálise, não mais passam por tão inocentes os devaneios sulfúricos de Poe”. Ou seja, esta aptidão de espírito para apreender as contradições do mundo e transpô-las tão meticulosamente para a escrita tornava (e torna) a obra de Poe ainda mais interessante, principalmente do ponto de vista psicanalítico.

No primeiro conto analisado nesta pesquisa, *William Wilson*, o fenômeno do duplo está conectado a uma grave psicopatologia, o que nos impulsionou a utilizar dos métodos investigativos da Psicanálise. O garoto Wilson tem constituição fraca em todos os aspectos, refere-se aos pais como insuficientes e alude a uma perturbação psíquica de origem genética, uma informação valiosa dentro da narrativa. Uma vez descrita a precária relação com os pais na infância, o narrador organiza sua fala em torno do fato de ter sido abandonado em um colégio interno, de onde nunca mais regressou ao convívio familiar. Neste ambiente William Wilson se depara com seu duplo, o outro de si, mesmo nome, mesma idade, data de nascimento e data de ingresso na instituição escolar. A partir de então, a trama se desenrola em torno do incessante conflito entre o eu fragmentado de Wilson e sua sombra perseguidora. Algo semelhante acontecerá em *A Queda da Casa de Usher*.

Apesar da significância desta obra, Edgar Allan Poe não foi o único a se destacar na articulação da estética do duplo. Autores como Oscar Wilde, Guy Maupassant, F. M. Dostoiévski, E. T. A. Hoffmann e Henry James também se destacaram, evidenciando a recorrência e o fascínio pelo tema a partir do século XIX. E ainda que não tenha sido a primeira obra a abordar a temática, que tem como precursor o conto alemão *O homem da areia* (*Der Sandmann*, 1816), de E.T.A. Hoffmann, *William Wilson* possui grande peso na literatura americana e é considerado pela crítica por sua estimável relevância estética e psicológica na abordagem do duplo.

A temática do duplo não foi exclusiva do século XIX, na contemporaneidade o tema ainda é frequente e tem seu lugar garantido nas ficções literárias e fílmicas. Dentre os autores contemporâneos a se distinguirem na articulação com o duplo está Stephen Edwin King, um dos mais importantes escritores norte-americanos de ficção de horror e também um dos mais adaptados para o cinema. Além das temáticas mais factuais, o autor também se dedica ao horror psicológico. Os exemplos mais conhecidos são as obras “*O iluminado*” (1977) e “*Janela Secreta, Jardim secreto*” (1990). Ou seja, o fantástico contemporâneo, apesar de atender suas próprias demandas, mantém o tão discutido horror cósmico (horror psicológico) de H. P. Lovecraft, considerando as dimensões psíquicas do ser humano como fonte principal de medo.

Em seu artigo publicado em 1919 sob o título *O Estranho*, Freud admite o fenômeno do duplo como um artifício estético – para além das ponderações psicanalíticas. E ao analisar o conto *Homem de areia* de E. T. A. Hoffmann, assevera que poucos são os tratados de estética que se preocupam com o que vem a provocar algum tipo de sentimento de repulsa e aflição como o estranho. Além disso, neste mesmo artigo Freud revisita Ernst Jentsch (1906), que também havia teorizado sobre o tema, e amplia a temática numa condução menos médico-psicologista, propondo didaticamente uma relação estética entre o horror e o estranho. Ademais, contrapõe Jentsch acerca de sua noção de estranho em conexão com um novo não familiar, e que afinal Freud designa como uma relação de incompletude. Não obstante, aponta para a importância do duplo por suas possibilidades de construções e por seu fascinante destaque e recorrência na literatura.

Segundo Schelling (apud Freud, 1996, p.142), “*unheimlich*” ou estranho é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz.” Partindo de um estudo etimológico deste vocábulo alemão em sua multiplicidade semântica, Freud detém-se sobre “*heimlich*” e destaca um aspecto contrário e simultaneamente familiar dentro de um mesmo campo de significado. Isto condiz com a característica de estranhamento e familiaridade abordada em seu estudo e, todavia, não totalmente consonante ao postulado de Jentsch. Portanto, Freud só pôde chegar a uma conclusão, a palavra “*unheimlich*” sustenta em si um aspecto de evidente ambivalência, o que constitui um importante ponto de convergência entre a Psicanálise e a Literatura.

Considerando a importância desta confluência entre as áreas do saber, este trabalho pretende ser relevante para o nosso contexto acadêmico uma vez que contribui, incentiva e amplia pesquisas em literatura estrangeira, estudos comparados, teoria literária e perspectivas interdisciplinares. Além disso, apesar de sua significância, a Literatura Fantástica não recebe

muita atenção da comunidade acadêmica de Letras, no Brasil, principalmente os textos do estranho. Isto ocorre, principalmente, em razão do estilo não pertencer a nenhuma escola de literatura brasileira. No entanto, temos excelentes escritores do estranho, como Murilo Rubião, Aluísio Azevedo, Bernardo Guimarães, dentre outros importantes autores que se tornaram conhecidos por desenvolverem temáticas sobre a morte e o medo em seus textos.

Uma vez estabelecido o corpus literário desta pesquisa, a saber os contos *William Wilson* e *A Queda da Casa de Usher* (1839) de Edgar Allan Poe, o nosso objetivo é realizar uma análise comparativa, bem como interpretar os contos sob duas perspectivas dialogadas: teoria literária com ênfase nos aspectos narrativos do estranho; e a psicanalítica, em que abordaremos o duplo no bojo das tensões psicológicas que a ele se vinculam: dissociações de identidade, trauma psíquico, clivagem do Ego, forclusão e psicoses alucinatórias. Para concretizar o objetivo geral, elencamos os seguintes objetivos específicos: a) analisar o duplo; b) discutir o estranho; c) discutir a crítica literária; d) analisar o espaço como recurso de representação da interioridade das personagens; e) comparar os contos eleitos para este estudo dentro das perspectivas propostas; f) analisar a linguagem.

Esta dissertação de mestrado é, portanto, resultado de uma pesquisa bibliográfica de aprofundada investigação teórica nos campos da Literatura e da Psicanálise. De modo que na perspectiva literária foram priorizados os trabalhos de Tzvetan Todorov: *Introdução à Literatura Fantástica* (1975), *Estruturas Narrativas* (1970) e *Poética da Prosa* (1971); de H. P. Lovecraft: *O Horror e o Sobrenatural na Literatura* (1987); e *A poética do Espaço*, de Gaston Bachelard. Também se alicerça nos postulados dos estudos comparados, principalmente a partir das obras *Literatura Comparada* de Tânia Franco Carvalhal (2006) e *Literatura Comparada, história, teoria e crítica* de Sandra Nitrini (1997).

Na perspectiva psicanalítica, verificaremos a presença do duplo partir dos pressupostos de Freud, Lacan e Otto Rank. Para isto buscaremos aporte nas seguintes obras: *O Estranho* (1919), *Inibições, Sintomas e Ansiedade* (1926), *As neuropsicoses de Defesa* (1894) e *A Divisão do Ego no Processo de Defesa* (1938), de Sigmund Freud; *O Duplo Psicanalítico* de Otto Rank; *O Estádio do Espelho como Formador da Função do Eu* (1949) e *O seminário 3 – As Psicoses* (1931), de Jacques Lacan. Também lançaremos mão dos trabalhos conceituais dos Psiquiatras e Psicanalistas D. J. Násio, *Os olhos de Laura*; e Antônio Quinet, *Teoria e Clínica da Psicose*, acerca das psicoses alucinatórias e fraturas psíquicas. Em convergência com as teorias psicanalíticas do duplo, ainda o trabalho ensaístico de Clément Rosset, *O Real e seu Duplo*, publicado em 1976.

Tendo em vista os objetivos, esta dissertação foi organizada três partes. O primeiro capítulo se constitui de fundamentação teórica sobre o duplo, do seu surgimento enquanto mito aristotélico na filosofia, passando pela vertente filosófica de Clément Rosset, sua representação como estética do estranho na literatura e, por fim, a concepção psicanalítica. Este tópico encontra base para discussão crítica nas obras de Tzevetan Todorov, pelo viés literário; e nos axiomas psicanalíticos de Sigmund Freud, Jacques Lacan, Otto Rank e do psiquiatra Antônio Quinet acerca do duplo e seus processos psicológicos dissociativos.

O segundo capítulo traz análise e interpretação do conto *William Wilson* (1839) de Edgar Allan Poe. Os aspectos priorizados, conforme a proposta desta pesquisa, gravitaram em torno do duplo como temática e do estranho como elemento estético, da linguagem poeana como extensão dos duplos da consciência e, finalmente, da ambientação como espelho da subjetividade do narrador. Nos mesmos moldes se funda o terceiro capítulo, exceto pelo fato de que o texto analisado é *A Queda da Casa de Usher* (1839), também de Edgar Poe. Neste capítulo, priorizamos a proposta comparativa deste estudo. Em seguida, apresentamos as considerações finais.

Espera-se que o suporte teórico eleito para esta pesquisa sirva para verificar a hipótese de que os contos aqui apresentados e analisados possam ser lidos e comparados dentro de uma concepção psicanalítica na observação do duplo. Nesta vertente, consideraremos o fenômeno menos por seu aspecto estético e mais por suas tensões psicológicas, tais como a clivagem do Ego e as Psicoses alucinatórias em casos de dissociações psíquicas. Não obstante, as narrativas são comparadas a partir de seus elementos estruturais e podem ser situadas no contexto da Literatura Fantástica e de seus subgêneros, conforme o buscamos demonstrar por meio deste estudo.

2 TENSÕES PSICOLÓGICAS E O DUPLO: UM PERCURSO DA LITERATURA À PSICANÁLISE

O mito do duplo perpassa a história da humanidade de várias formas, desde seus primórdios. A dualidade está presente no imaginário individual e coletivo, e frequentemente se relaciona a uma experiência de intensa subjetividade, seja da perspectiva filosófica, psicanalítica ou mesmo religiosa. Por apresentar este aspecto intangível da existência humana, a temática foi bastante explorada na literatura, tendo seu ápice no século XIX com os textos românticos. Neste contexto também, a psicanálise começava a se ocupar destas reflexões, principalmente a partir das contribuições de Sigmund Freud acerca do *estranho* e os estudos sobre os processos de clivagem do Ego e dissociações psíquicas, sendo a literatura frequentemente visitada como objeto de estudo.

Na mitologia, o simbolismo do duplo é bastante expressivo, sendo o mito de Narciso um dos mais notórios. Trata-se de um jovem de beleza distinta que fora amaldiçoado por Eros e condicionado a nunca poder contemplar-se a si mesmo sob pena de perder a vida. No entanto, ao deparar-se com seu próprio reflexo nas águas da fonte de Tépsias na Beócia, Narciso se entorpece com sua imagem especular e, abandonado em amor por si mesmo, afoga-se ao tentar beijar-se no reflexo que se lhe apresenta. No lugar de sua morte, nasce uma flor que também recebe seu nome como uma forma de homenagem. A etimologia da palavra que vem do grego e significa “narcótico”, também está relacionada ao perfume da flor de Narciso em razão de esta possuir propriedades entorpecentes.

Embora o mito de Narciso seja o mais conhecido, o mito do Andrógino em *O Banquete* de Platão está mais próximo ao duplo que pretendemos abordar, pois se refere a uma cisão de pares. Durante o banquete, Aristófanes, falando a Erixímaco, enaltece o amor considerando-o uma entidade suprema a qual todos deveriam reverenciar para obter alguma felicidade. Ao anunciar o poder do amor referindo-se a este como um deus, retoma o princípio da natureza humana e a distinção dos gêneros de outrora, a fim de fazer compreender melhor a sua essência divina.

Em seguida, principia seu relato acerca de três seres poderosos e duplicados em seus próprios corpos, sendo um masculino, possuidor de oito membros e duas cabeças; outro feminino de aparência correlata; e um ser misto, sendo a metade masculina e a outra metade feminina, o qual chamou Andrógino. Segundo Aristófanes, os seres eram descendentes dos astros e eram possuidores de imenso poder, além de que eram presunçosos. Por terem atentado

contra a soberania dos deuses, provocaram-lhes uma grande ira, de modo que Zeus se reuniu com as divindades a fim de conjecturar contra os três seres. Não podendo aniquilá-los, portanto, decidiram que o melhor seria enfraquecê-los submetendo-os a uma cisão. Abaixo a fala de Zeus acerca do juízo estabelecido:

Acho que tenho um meio de fazer com que os homens possam existir, mas parem com a intemperança, tornados mais fracos. Agora com efeito, eu os cortarei a cada um em dois, e ao mesmo tempo eles serão mais fracos e também mais úteis para nós, pelo fato de se terem tomado mais numerosos; e andarão eretos, sobre duas pernas. Se ainda pensarem em arrogância e não quiserem acomodar-se, de novo, disse ele, eu os cortarei em dois, e assim sobre uma só perna eles andarão, saltitando. (PLATÃO, 2001, p. 13)

Além disso, após a cisão, Apolo deveria torcer-lhes o rosto para o lado da carne dilacerada para que o homem observasse constantemente a mutilação sofrida a fim de que se tornasse mais moderado em sua vida. Não obstante, Apolo deveria curá-los conectando firmemente a pele de modo a formar-lhes os peitos e, sobre o ventre, o que hoje chamamos umbigo. As ligações serviam para que o ser jamais esquecesse seu estado anterior. Por esta razão, desde que a natureza fora cindida, cada qual estaria sempre a procura por sua própria metade, de modo que, unindo-se a ela, abraçavam-se as partes e fundiam seus corpos. Acabavam morrendo por não serem mais capazes de fazerem outra coisa senão ficarem apenas conectados. (PLATÃO, 2001)

Posteriormente, o caos começou a se instalar, pois quando uma das partes morria, a outra continuava a procurar um par e terminava por se fundir aleatoriamente, fosse homem ou mulher, e assim iam se aniquilando, já que não mais reproduziam na terra, como era antes, portanto sendo condição para a reprodução, a união entre os sexos opostos. Compadecido, Zeus mudou o sexo dos seres para a parte da frente do corpo – de modo que pudessem reproduzir entre si conscientemente, pois anteriormente ao corte, o sexo era voltado para a parte externa, e os seres apenas se reproduziam na terra, não havendo, portanto, outras possibilidades. Sendo assim, garantiu a continuidade da raça humana por meio da procriação entre macho e fêmea. Quanto aos pares iguais, a este reservou o amor e as ocupações da vida. O que se segue, no texto de Platão, é uma defluência de reflexões filosóficas e existenciais acerca do amor e da vida sexual entre os seres humanos, em particular o argumento do amor ideal ou platônico, o amor no plano das ideias.

Os mitos que se referem ao duplo são muitos e sempre relativos a duas entidades de si, um avesso do eu ou, em outros termos, uma fratura psíquica. O termo *doppelgänger*, duplo, foi

cunhado pelo romancista alemão Jean-Paul Richer em 1796 e remete àquele que serpenteia nas sombras do eu. Na literatura, refere-se aos casos de gêmeos, sócias, espelhos, retratos e personalidades dissociadas, de modo geral, em que o duplo na posição de *alter ego* é bastante recorrente. Entre as obras mais conhecidas a abordarem a estética, além de *William Wilson* de Edgar Poe, estão: *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde; *O Médico e o Monstro*, de Stevenson; *Frankenstein*, de Mary Shelley; *O Duplo*, de Dostoiévski; e *O Homem da Areia*, de E.T.A. Hoffman, este analisado por Freud. Para Otto Rank “Hoffmann é o criador clássico da projeção do duplo, que figurou entre os temas mais populares da literatura romântica” (1999, p. 41, tradução nossa).

Na contemporaneidade, autores de ficção fantástica e cineastas continuam a se aventurar no tema do duplo, principalmente pelo viés das dissociações psíquicas. São exemplos as obras: *Psicose*, de Robert Bloch, publicado em 1959, posteriormente adaptado para o cinema pelas mãos de Alfred Hitchcock; o livro *Fight Club* (1996), de Chuck Palahniuk, também adaptado, este sob a direção de David Fincher dois anos depois de sua publicação original; os textos *Secret Window-Secret Garden* e *The Shining* (1977) de Stephen King, ambos também adaptados para a linguagem fílmica, e a lista seria extensa. Ou seja, tanto a ficção fantástica quanto o cinema têm explorado a estética do duplo continuamente. Além disso, quer seja representado por uma máscara como o caso de Stanley, personagem do filme *The Mask*, quer seja por um manto como no conto *William Wilson*, ou mesmo um chapéu como em *Secret Window*, não importa, o duplo estará presente desde que tenha força o bastante para se sustentar e permitir a assunção deste outro ponto de vista da realidade.

2.1 Uma perspectiva filosófica: O Real e seu Duplo de Clément Rosset

A reflexão acerca do duplo está para além dos estudos literários e psicanalíticos. Na filosofia, temos as contribuições de Clément Rosset, reputado filósofo francês do século XX, conhecido por articular com a filosofia do pensamento trágico de Nietzsche e Schopenhauer. A obra *O Real e seu Duplo* publicada originalmente em 1976, retoma a temática já prenunciada por Freud e Otto Rank na psicanálise, sob uma perspectiva filosófica, em que o autor centra suas conjecturas sobre a temática vinculando a origem dos duplos a uma profunda recusa do real.

Para o autor, a questão é advinda de uma suscetibilidade da constituição humana na admissão da realidade. Isto é, subjetivamente o homem relativiza o real com o intuito de

proteger a consciência daquilo que é julgado desagradável. Nas palavras de Rosset: “Uma interrupção coloca então a consciência a salvo de qualquer espetáculo indesejável” (1998, p.11). Colocar a consciência a “salvo” do indesejável, seria, na psicanálise, o equivalente aos mecanismos de defesas do Ego, no caso, as ilusões seriam representações para os processos mais extremados de defesa. Nesta direção Clément Rosset se apropria de conceitos psicanalíticos e determina três formas mais enérgicas e pouco recorrentes de declinar o real:

As técnicas a serviço de uma tal negação radical são, aliás, elas mesmas muito diversas. Posso aniquilar o real aniquilando a mim mesmo: forma de suicídio, que parece a mais segura de todas, ainda que, apesar de tudo, um minúsculo coeficiente de incerteza pareça vinculado a ela. [...] Posso também suprimir o real com menores inconvenientes, salvando a minha vida ao preço de uma ruína mental: fórmula da loucura, muito segura também, mas que não está ao alcance de qualquer um. Em troca da perda de meu equilíbrio mental, obterei uma proteção mais ou menos eficaz com relação ao real: afastamento provisório no caso do recalçamento descrito por Freud [...] e da foraclusão descrita por Lacan. (1998, p. 12)

O autor retoma os conceitos psicanalíticos de recalçamento e foraclusão para referir-se a casos mais ou menos excepcionais de defesa ante uma realidade inassimilável ou mesmo uma pulsão exigente do Ego. Na psicanálise, tanto o recalque quanto a foraclusão são formas específicas de lidar com a realidade, sendo a primeira atribuída às neuroses, em que o evento angustiante, traumático, simplesmente é colocado no esquecimento; e a segunda, presente nas psicoses, tem a ver com uma total expulsão do real, não a fim exatamente de evitar a lembrança, mas o próprio encontro psíquico com o trauma. Dá-se que este real expulso acabará por se mostrar em forma de ilusão na realidade do sujeito. Sobre isso Rosset assevera que: “[...] o real, se ele insiste e teima em ser percebido, sempre poderá se mostrar em outro lugar.” (1998, p.11). Isto ocorre na psicose alucinatória e em outras formas de psicopatologias, como casos de dissociações psíquicas que veremos adiante.

Por fim, o que o filósofo cognomina “cegueira voluntária”, a terceira e última forma de aniquilar o real. Nesta forma, o “cego” opta por não ver determinada realidade por não ser capaz de digeri-la psiquicamente, uma recusa consciente que encontra outra perspectiva possível. Um exemplo seria o posicionamento de muitos usuários de narcóticos, como o álcool que é o mais comum, ante a realidade indesejável que se lhes mostra. Em outra via, uma atitude comum frente a adversidade de negar o real mostra-se mais flexível e “situa-se a meio caminho entre a admissão e a expulsão pura e simples: que não diz sim nem não à coisa percebida, ou melhor, diz a ela ao mesmo tempo sim e não.” (1998, p.13). Portanto, temos que não se trata de uma

recusa precisamente da realidade, mas da consequência que desta possa advir, clarificando a concepção de “cegueira voluntária” (Lacan retomará este conceito relacionando-o às neuroses).

Em síntese, para Rosset a ilusão é o ponto em que o duplo encontra suas origens, estabelecendo com este uma acentuada e incongruente conexão, visto que converte em unicidade aquilo que se constitui de duas faces. Além disso, se considerarmos a especificidade da recusa, temos que na ilusão “a coisa não é negada: apenas deslocada, colocada em outro lugar” (1998, p. 14), isto configura o que na psicanálise chama-se de “o retorno do real”. Tal conceito torna-se valioso para nossa análise, uma vez que as ficções eleitas apresentam, dentre outros aspectos, propensões ilusórias bastante clarificadas na estrutura psíquica das personagens duplicadas. Assim sendo, nosso estudo se encandeia em torno da motivação (fato psíquico) da recusa e a consequente assunção de um ponto de vista alternativo para espreitar a realidade que vagueia involuntária entre o sim e o não.

2.2 O Estranho para Todorov: um avesso do Eu no Outro

Em sua obra *Introdução à Literatura Fantástica*, publicada originalmente em 1970, Tzevetan Todorov parte de uma abordagem estruturalista para definir o gênero e elege a hesitação como atributo supremo do fantástico. Para o autor, no mundo comum tal qual o conhecemos, sem a presença de seres místicos ou sobrenaturais, se produz algum acontecimento inexplicável pelas leis da natureza, e o leitor deve optar por uma entre duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, e as leis naturais seguem inalteradas; ou é parte da realidade, e neste caso regido por leis desconhecidas (TODOROV, 1975, p. 150). Quer dizer, o gênero funda-se em uma constante vacilação que enreda, ao mesmo tempo, leitor e personagem e se constrói em torno disso.

Todavia, ainda que a hesitação perpassa a maior parte da narrativa, sendo esta dissipada ao final diante de uma explicação dos fenômenos descritos, o texto deixa a esfera do fantástico e adentra um outro gênero, o maravilhoso ou o estanho. Neste último, as leis da realidade permanecem puras diante de um fato extraordinário. Fosse o contrário, ou seja, novas leis fossem admitidas para tais explicações, entranharíamos o *maravilhoso* (TODOROV, 2008, p. 48). Para Todorov, “a pura literatura de horror pertence ao estranho” (Ibidem. 2008, p. 53), visto que o caráter insólito ou sobrenatural da obra, muitas vezes, reside numa explicação extraída das leis naturais da realidade. E por apresentar um estilo sombrio de escrita, a maior parte dos textos de Poe de fato pertencem ao *estranho*.

No início do século XIX, a partir das obras de Edgar Poe, novos moldes para a literatura de horror começaram a ser delineados, fazendo com que o *estranho* se destacasse como um subgênero do fantástico em ascensão. E ainda que as temáticas fossem similares às anteriores, a atmosfera do medo foi intensificada e atingiu um nível mais pertencente à psiquê humana. Para Todorov, “o estranho realiza uma só das condições do fantástico: a descrição de certas reações, em particular do medo; está ligado unicamente aos sentimentos das personagens e não a um acontecimento material que desafie a razão [...]” (2008, p. 53). Ou seja, estamos lidando com um plano psicológico que envolve proficuamente a descrição dos sentimentos das personagens, e ainda que permeie a narrativa algum nível de hesitação, esta não será sua principal característica. O autor acrescenta sobre o que denomina *estranho puro*:

Nas obras que pertencem a este gênero, relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornaram familiar. (2008, p. 53)

Esta definição de *estranho* converge com a temática do duplo que propomos analisar nesta dissertação, isto é, um acontecimento extraordinário, inacreditável e que carece uma explicação racional para fazer algum sentido na unicidade do texto. Nas palavras de Todorov, as novelas de Poe “prendem-se quase todas ao estranho, e algumas, ao maravilhoso. Entretanto não só pelos temas, como pelas técnicas que elaborou, Poe fica muito próximo dos autores do fantástico.” (2008, p. 55). Logo esta contiguidade faz com que seus textos se passem por fantásticos, principalmente porque até certo ponto, realmente o são. Apesar disso, algumas histórias de Poe possuem acentuada hesitação e a questão em si passa a se situar entre uma explicação racional e uma ilusão, um ponto alto nas narrativas, a isto Todorov denomina *alegoria hesitante*. Abaixo apresentamos um esboço de análise do conto *William Wilson* que, para o autor, clarifica este aspecto:

O fim da história nos impele ao sentido alegórico. William Wilson desafia seu duplo a um duelo e o fere mortalmente; então “o outro”, cambaleando, dirige-lhe a palavra: “Tu venceste, e eu sucumbo. Mas de hoje em diante estás também morto, - morto para o Mundo, para o Céu e para a Esperança! Em mim tu existias - , e vê em minha morte, vê por esta imagem que é a tua, como assassinastes radicalmente a ti próprio!” (p. 66). Essas palavras parecem explicitar plenamente a alegoria; contudo permanecem significativas e pertinentes ao nível literal. Não se pode dizer que se trate de uma pura alegoria; estamos antes em face de uma hesitação do leitor. (2008, p. 79)

Em *William Wilson* não fica tão claro se o narrador comete suicídio no intento de assassinar seu duplo ou se de fato comete-o contra si mesmo, assim como não fica claro se se trata de um duplo real ou ilusório. Se tomarmos suas palavras, “Mas de hoje em diante estás também morto”, damos-nos conta de uma relação de equivalência entre ambos, e ainda uma referência a um tempo futuro. Ora, se há morte, não há futuro. Aqui reside uma hesitação que nos leva a duas direções, uma para uma consciência que não mais será duplicada, e a outra para o suicídio como forma de eliminação do eu, adoecido e incapaz de metabolizar a realidade visível. Por enquanto, todavia, nos interessa observar que a delimitação do gênero *estranho*, por si, é muito débil, vulnerável, mesmo nos contos de horror de Edgar Poe. Quanto a este artifício Jentsch assevera que

Ao contar uma história, um dos recursos mais bem-sucedidos para criar facilmente efeitos de estranheza é deixar o leitor na incerteza de que uma determinada figura na história é um ser humano ou um autômato, e fazê-lo de tal modo que a sua atenção não se concentre diretamente nessa incerteza, de maneira que não possa ser levado a penetrar no assunto e esclarecê-lo imediatamente. Isto, como afirmamos, dissiparia rapidamente o peculiar efeito emocional da coisa. (JENTSCH, Esnest. Apud Freud, 1996, p. 144)

Quer dizer, se considerarmos que o efeito de estranheza dissipa a hesitação do fantástico com uma explicação, seja em qualquer ponto da narrativa, temos que ele também elimina o efeito do medo que se conecta ao incerto, daí a importância de sua manifestação na narrativa. Sobre a explicação Todorov retoma Soloviev (2008, p. 31): “Há um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas do tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico”. Por conseguinte, ainda que a hesitação esteja numa categoria alegórica, logo não averiguável por uma explicação ao final, tal característica na estrutura do texto já é significativa, pois reforça seu aspecto fantástico e de consequente estranheza.

À semelhança de outros textos de Poe, *William Wilson* tem aquele tom místico e de início bastante confessional, hesitante e conflitivo. Afinal, este autor sempre demonstrou uma escrita intencionada, uma verdadeira malha de efeitos deliberadamente cogitados em sua gênese com apreciável técnica. Nas palavras de Baudelaire em prefácio à obra de Poe, “Se a primeira frase não for escrita de forma a preparar a impressão final, a obra é deficiente desde o começo” (apud POE, 2016, p.17), referindo-se à capacidade de Poe de criar, já de início, a esfera de

unicidade para significar suas obras e causar o efeito do horror tanto nas personagens, quanto no leitor.

Essa proximidade com o leitor é essencial para criar uma identificação, sobretudo se se trata de um leitor incauto que trilhará pela hesitação da narrativa, sendo, na verdade, enredado pelas armadilhas do gênero com fascínio e também alguma inocência. Sobre esta cumplicidade estabelecida, Todorov (1975, p. 142) assevera que “o fantástico não dura mais que o tempo de uma vacilação: vacilação comum ao leitor e ao personagem, que devem decidir se o que percebem provém ou não da ‘realidade’, tal como existe para a opinião corrente.” Também coloca nos seguintes termos: “Aquele que vive o acontecimento deve optar por uma das soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos ou um produto da imaginação” (1975, p. 148). Muitas vezes o texto deixa esta orbe da hesitação para adentrar o estranho ou o maravilhoso, ainda que esta ruptura com o fantástico puro não represente o ponto máximo de sua constituição. Exemplos de ausência desta passagem seriam os casos de hesitação alegórica, como em *William Wilson*, visto que mesmo a própria personagem não saberá dizer se suas experiências procedem do real ou se são ilusórias.

Quando o fantástico adentra o estranho, exatamente por buscar clarificar seus fenômenos extraordinários de acordo com as leis naturais, é comum que as temáticas convirjam com as da Psicanálise, de modo que até certa medida, uma área explica a outra. Em razão disso, frequentemente servem-se uma da outra em seus processos analíticos, principalmente dada a necessidade de ambas de retomar o passado. Segundo Todorov “no estranho [...] o inexplicável é reduzido a fatos conhecidos, a uma experiência prévia, e daí ao passado.” (2008, p. 49). Quer dizer, há uma causa situada no passado que constituirá a substância da qual tanto uma área quanto a outra irá se valer por um objetivo qualquer, quer para estruturar o estranho, quer para compreender um fenômeno psíquico. No entanto, para Todorov

A psicanálise substituiu (e por isso mesmo tornou inútil) a literatura fantástica. Não se tem necessidade hoje de recorrer ao diabo para falar de um desejo sexual excessivo, nem aos vampiros para designar a atração exercida pelos cadáveres: a Psicanálise, e a literatura que, direta ou indiretamente, nela se inspira, tratam disto tudo em termos indisfarçados. (2008, p. 169)

De outra maneira, quanto aos impactos exercidos sobre a produção literária do século XIX, temos que a psicanálise desnudou o que já vinha sendo abordado de forma simbólica no fantástico. Para Peter Penzoldt (apud TODOROV, p.167) “para muitos autores, o sobrenatural era senão um pretexto para descrever coisas que não teriam nunca ousado mencionar em termos

realistas”. Enquanto Todorov afirma que “Mais que um simples pretexto, o fantástico é um meio de combate contra uma e outra censura: os desmandos sexuais serão melhor aceitos por qualquer espécie de censura se forem inscritos contra o diabo” (2008, p. 167). Neste ponto percebe-se uma função mais social do gênero, a de dar voz às mazelas humanas, ainda que subjetivamente.

Não obstante, o fantástico possui funções que são mais específicas ao próprio texto, dentre as quais três se destacam: efeito de medo ou horror sobre o leitor (a que mais interessa à psicanálise); elementos específicos que mantêm o suspense a partir de uma estrutura fechada da narrativa; e permite a descrição de um universo a partir do fantástico “e que nem por isso tem qualquer realidade fora da linguagem” (TODOROV, 2008, p. 100-101). Ou seja, além das funções do fantástico que interessam à leitura psicanalítica do texto, também existem as que distinguem o gênero das outras tipologias e corrobora para delimitar as próprias ramificações internas, independente do tema que será desenvolvido.

O fato é que os temas, tanto da literatura quanto da psicanálise tornaram-se similares, dos quais o duplo, conforme o demonstra os trabalhos de Freud e Rank, fora um dos principais. Todavia, não foi só a temática do duplo que interessou aos estudos psicanalíticos, dentre muitos o tema do diabo também foi bastante explorado, “O próprio Freud estudou um caso de neurose demoníaca no século XVIII e declara, depois de Charcot: ‘não nos surpreendamos se as neuroses desses tempos distantes se apresentam sob roupagem demonológica’” (E.P.A., apud TODOROV, 2008, p. 169). Isto é, a psicanálise relaciona as temáticas místicas com as neuroses, também muito tratadas na literatura, principalmente no século XVIII tardio e início do século XIX.

Em geral, os temas de desdobramento da personalidade estão proficuamente relacionados à experiência dos limites, comum ao texto fantástico e presente na obra de Poe. Quanto a isto “Baudelaire já escrevia sobre ele: ‘nenhum homem contou com mais magia as exceções da vida humana e da natureza’; e Dostoiévski: ‘Ele [Poe] escolhe quase sempre a mais excepcional realidade, coloca sua personagem na mais excepcional situação, no plano exterior ou psicológico...’” (TODOROV, 2008, p. 54). Com outras palavras, as obras se tecem em torno de um sujeito que se funde de tal modo à realidade que o circunda (tomada aqui por objeto) que faz com que os limites entre os mundos interno e externo transgridam-se mutuamente e progressivamente, fazendo com que haja uma dissolução do limite entre o sujeito e o objeto. Sobre isto, Todorov acrescenta: “o mundo físico e o mundo espiritual se interpenetram; suas categorias fundamentais encontram-se como consequências modificadas.” (TODOROV, 2008,

p. 126). Ainda, ao fazer uma analogia com o sujeito psicótico e sua relação com o mundo, o autor retoma Goldstein para reforçar este conceito: “Ele (o psicótico) não considera, como o faz a pessoa normal, o objeto como uma parte de um mundo exterior ordenado, separado dele’ (in Kasanin, p. 23). ‘As fronteiras normais entre o eu e o mundo desaparecem, encontra-se em seu lugar uma espécie de fusão cósmica...’ (p. 40)” (2008, p.126). Há uma retomada – evidentemente patológica – à fase inicial do desenvolvimento emocional, em que a criança e o mundo não se separam. Quando ocorre no fantástico, intensifica não apenas a hesitação, mas também a construção do horror.

Quanto ao estudo da obra literária a partir das concepções da psicanálise, Todorov atesta que “A Literatura é sempre mais do que a literatura, e há certamente casos em que a biografia do escritor acha-se em relação pertinente com sua obra. Apenas, para ser utilizável, seria preciso que esta relação fosse dada como um dos traços da própria obra” (TODOROV, 2008, p. 160). Ou seja, há que se considerar a obra em sua totalidade, independente de qualquer traço psíquico verificável em sua autoria.

Nesta direção, nossa análise e comparação dos contos não se vincula aos aspectos biográficos da autoria, visto termos priorizado as obras em suas particularidades e estruturação narrativa. Sobre este assunto, para Stephen King, escritores são construídos, não criados a partir de sonhos ou traumas; e acrescenta: “Disciplina e trabalho constante são as pedras de amolar sobre as quais a faca cega do talento é afiada o suficiente, espera-se, para cortar até carne e a cartilagem mais rija” (2012, p. 112). Assim sendo, qualquer interpretação que seja convergente com algum aspecto biográfico de Edgar Allan Poe, não passará de vã coincidência.

2.3 O duplo psicanalítico de Otto Rank

Entre as obras mais conhecidas sobre a temática do duplo está o trabalho de Otto Rank, *O Real e seu Duplo*, primeira edição publicada em 1914. Para esta pesquisa, lançamos mão uma versão argentina de 1976, traduzida para o espanhol sob o título *El doble*. A obra é encadeada a partir da análise do *doppelgänger* (o duplo) na película *O estudante de Praga*, a versão de 1926 do roteirista e diretor Hanns Heinz Ewers – a primeira versão é de 1913 sob a direção de Paul Wegener e Stellan Rye. O filme é considerado como um dos primeiros da história do cinema a pertencerem ao gênero de horror e, tanto na literatura quanto na psicanálise, é frequentemente abordado como objeto de estudo, visto apresentar os temas do duplo e da estranheza, sobretudo em um período em que as primeiras concepções sobre a questão

começaram a ser delineadas, mais substancialmente por Rank e pelo próprio Freud, posteriormente.

O estudante de Praga, *Der Student von Prag*, é ambientado numa época em que a cidade era pertencente ao império Austro-Húngaro no início do século XX, e apresenta a história de um estudante desesperado em razão de seu fracasso financeiro, que se vê numa situação mística em que estabelece um tipo de pacto ou negociação diabólica da própria imagem – ressalte-se, aqui uma figuração para a alma. Em troca disso Balduin, o estudante, se tornaria rico e isto lhe permitira conquistar a Condessa, uma mulher muito bonita e bem-sucedida que a ele interessava. No entanto, como em toda aliança com o sobrenatural, as consequências são terríveis e Balduin passa a ser constantemente perseguido e atemorizado por esta sombra enigmática.

A partir da análise da obra fílmica, Rank começava a admitir que a linguagem cinematográfica, para além dos livros, expandia a concepção do duplo e os efeitos de estranheza que a este podem ser associados. Além disso, o estudo permitia uma comparação com obras canônicas do século XIX, como *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, *O Homem da Areia* de Hoffman e até mesmo *William Wilson* de Edgar Poe, ao qual dedica uma breve análise.

No encadeamento da análise fílmica, Rank se dedica à formulação do problema, ocasião em que situa o duplo não apenas na psicanálise, mas também na literatura. O próprio diretor da segunda versão do filme, Hanns Ewers, foi denominado por Rank de “Hoffman Moderno”, e se deve a Hoffman, ainda conforme o autor, uma verdadeira inspiração para *O Estudante de Praga*. Nesta acepção, Rank situa as intertextualidades literárias e tece comparações relevantes com a personagem Erasmus Spikher de *A História do Reflexo Perdido* (Da segunda parte de *Contos Fantásticos*) de Hoffman. Mas inspirações à parte, a questão é que a temática que teve seu ápice no século XIX, seja no cinema ou na literatura, é bastante expressiva, mesmo na contemporaneidade – quiçá ainda mais. E o fato de Hoffman chamar atenção para a abordagem do duplo dá-se, principalmente, em razão da recorrência da temática na quase totalidade de suas obras.

Na seção de abordagem do duplo na literatura, o autor estende a comparação fílmica por meio de inúmeras análises do fenômeno: o duplo na condição de espelho que se mostra ao eu por suas relações de semelhanças ou casos de imitações; o duplo convertido numa entidade independente que sempre se apresenta como um obstáculo ao sujeito; o duplo perseguidor que surge em circunstâncias especiais; o duplo como espelho que produz rejuvenescimento e envelhecimento – vide *O Retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde. Para o autor

“Os modos de tratamento deste tema que temos considerado até agora – e os quais deixam claro que o mistério do duplo é uma divisão independente e visível do eu (sombra, reflexo) – são diferentes das figuras reais do duplo que se enfrentam entre si como pessoas reais e físicas, de semelhança externa pouco comum, e cujos caminhos se cruzam” (RANK, 1976, p. 42, tradução nossa).

Isto é, estamos tratando da subjetividade humana, não da personificação do duplo em nossas relações cotidianas.

Nesta direção há uma assertiva que conflui com a manifestação do duplo em *William Wilson* de Poe. Para Rank “O impulso de se liberar do estranho oponente de forma violenta corresponde às características essenciais do motivo; e quando um cede a esse impulso – como em *O estudante de Praga* e em outros tratamentos que ainda devemos estudar – fica claro que a vida do duplo tem uma estreita vinculação com o próprio indivíduo” (p. 47, tradução nossa). Quer dizer, assim como Balduin deseja livrar-se violentamente de seu espectro perseguidor, William Wilson também avança para destruir sua sombra com uma violência de morte que recai sobre ele mesmo, causando uma hesitação ao final e levando o leitor a um questionamento sobre o duplo: seria ilusório ou real? Ademais, a vinculação da causa do fenômeno ao próprio indivíduo não deve ser desprezada, visto ser este o avesso daquele outro.

Nesta propensão, ao analisar *William Wilson*, Rank principia deste aspecto de inversão, de avesso: “Tão logo este estranho homônimo, que imita a William Wilson em tudo, se converte em seu fiel camarada, inseparável companheiro, e por último se torna seu rival mais temido” (p. 57, tradução nossa). Em sua breve análise ao conto, o autor elenca as situações conflitantes em que o duplo surge como um censorador, um obstáculo às realizações dos impulsos do narrador, sempre atrapalhando seus intentos “perversos”. Nestas acepções, portanto, trata-se de um duplo convertido numa entidade independente que sempre se apresenta como um obstáculo ao sujeito, principalmente por seu aspecto perseguidor e por surgir em ocasiões especiais para William Wilson, como veremos pormenorizadamente no campo analítico.

2.4 O Estádio do Espelho

A temática do estágio do espelho foi inicialmente desenvolvida por Lacan no congresso de Marienhad em 1936 e retomada no XVI Congresso Internacional de Zurique em julho de 1949. Nesta continuidade, o autor explora os estudos da psicologia comparada da infância e conecta aos conceitos da experiência inicial de contemplação da imago, que é o corpo virtual

da criança com relação a imagem dos seus pais. Assim, uma vez ampliado e amadurecido, o estudo passa a ser desenvolvido em torno do título “O estágio do espelho como formador da função do eu: tal como nos é revelada na experiência psicanalítica”, sendo posteriormente transcrito e publicado em 1966/1998.

A concepção tem lugar relevante na psicanálise, principalmente por se reportar à tão discutida primeira fase de Édipo, período em que ocorre a estruturação do sujeito inconsciente a partir de uma identificação, ao mesmo tempo real e virtual com o outro. A experiência da imagem especular faz com que o infante se reconheça a si mesmo e passe por uma transformação em sua constituição psíquica. Preliminar ao Complexo de Édipo, a identificação, por sua vez, só ocorre depois que o bebê se relaciona com seu próprio corpo virtual (imago), objetos e pessoas. Esta é uma operação muito conturbada para a criança, mas ao sentir-se confirmada pelo Outro (responsável pelo assujeitamento e correspondente simbólico da lei) com quem se identifica, experimenta um significativo estado de júbilo, muito importante neste processo de constituição. Para Lacan,

A assunção jubilatória de sua imagem especular por esse ser ainda mergulhado na impotência motora e na dependência da amamentação que é o filhote do homem nesse estágio de *infans* parecer-nos-á pois manifestar, numa situação exemplar, a matriz simbólica em que o [eu] se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito. (LACAN, 1998)

Nesta concepção, o júbilo experimentado é relevante na construção da identidade, ainda que seja precedente à inscrição do sujeito no simbólico e anterior a qualquer sociabilidade significativa, pois é uma reação não só à operação em si, mas também à confirmação do Outro diante da duplicação. Logo, há uma superação do primeiro tempo de Édipo na relação virtual da criança com a imago, possibilitando a estruturação do inconsciente por meio da linguagem e da identificação. No que lhe concerne, um sujeito esfacelado que não supera esta etapa, que não atingiu sua unicidade, é capaz de comportar em sua psiquê uma pluralidade de personalidades, cada uma advinda de sua própria identificação, como é o caso da personagem Kevin do filme *Fragmento de M. Night Shyamalan*. Esta personagem parece assumir alternadamente múltiplas “imagos”, advindas de um contexto de falha no processo de formação do inconsciente, que resultou na psicopatologia. Sobre a concepção de imago, é válido considerar, portanto, que o “termo é derivado do latim (imago: imagem) e introduzido por Carl Gustav Jung, em 1912, para designar uma representação inconsciente através da qual um sujeito

designa a imagem que tem de seus pais.” (ROUDINESCO, 1998, p. 371). Além disso, uma representação submetida também a lei da linguagem.

Nessa perspectiva, a experiência da criança está para além de uma projeção na imago, pois permeia as concepções dos campos de significado que vão do literal ao metafórico nesta relação com o mundo externo (pessoas e objetos). Porém, sendo a figura da mãe ou correlata àquela que possibilita a formação de uma imagem totalizante da criança, é a partir desta relação que ela buscará unificar virtualmente este corpo despedaçado. Apropriando-se da própria imagem (agora unificada ou *ortopédica* – termo da psicanálise para corpo unificado) dentro desta operação complexa de reconhecimento, a criança inicia sua constituição no mundo. Portanto uma falha significativa nesta fase grave da formação do eu resultaria, certamente, nas mais variadas psicopatologias.

Na obra *Teoria e Clínica da Psicose*, o médico, psiquiatra e professor de Psicanálise Antônio Quinet trata de concepções fundamentais a respeito das psicoses, comentadas e dialogadas a partir das perspectivas freudiana e lacaniana. O trabalho é resultado de um seminário realizado pelo próprio autor em 1986, sendo representativo na literatura da área, porquanto evoca conceitos psicanalíticos de alta complexidade de forma didática e acessível. Quinet aborda acerca da construção da identidade do sujeito, a formação do inconsciente e a inserção deste na ordem simbólica, postulados imprescindíveis para uma compreensão das psicopatologias. Nesse segmento o autor faz um encadeamento a partir de Lacan e sua obra *“Formações do Inconsciente”* (1957-1958), para clarificar e retomar o estágio do espelho e os três tempos lógicos de Édipo. Na psicanálise, *Édipo* é uma forma de se referir ao inconsciente, sendo este estruturado como uma linguagem e por meio do qual o ser humano realiza sua entrada no universo simbólico.

Assim, uma vez estabelecido que há uma afunilada relação da estrutura psíquica humana com a linguagem, importa fazer algumas considerações sobre o signo linguístico. De acordo com a lógica Saussureana, o signo é, pois, uma entidade de duas faces, sendo uma constituída de significado e a outra de significante, nesta ordem. Grosso modo o significado corresponderia ao conceito da palavra e, o significante, à imagem acústica desta. O que a teoria lacaniana propõe é uma inversão desta lógica, de modo que a linguagem, como significante, sobrepõe-se ao significado (ao conceito). Nesta acepção, uma vez ingresso no simbólico – o mundo da linguagem, o sujeito será capaz de significar sua própria história e constituir-se. Dentro desta inversão, a barra de ordenação passa a representar o recalque, que se esconde e se revela na

linguagem por meio de metáforas (deslocamento do significado) e metonímias (deslizamento do significante), muito comum nos sonhos, já que o mundo do sujeito aparece simbolizado.

Para melhor compreender tais aspectos da formação do inconsciente, retrocedamo-nos aos três tempos lógicos de Édipo postulados por Lacan, sendo que o primeiro envolverá a mãe ou análoga, o próprio bebê e o falo. Nesta abordagem bebê e falo possuem equivalência simbólica, sendo que somente a mãe é submetida à Lei (da linguagem) e a criança àquela sobre a qual recai esta Lei. A exemplo a situação em que o infante, ainda não inserido no simbólico, portanto, incapaz de significar o mundo, utiliza-se do choro para solicitar a presença da mãe que, por seu turno, encontrará uma maneira de atender suas necessidades, exercendo um papel de ego auxiliar. Neste tempo lógico o sujeito se identifica a partir da imagem do Outro – espera-se que seja a mãe ou alguém que a represente – mesmo preliminarmente à inserção no simbólico. Para Quinet:

A construção do eu pela projeção de sua imagem refletida na superfície do semelhante empresta o caráter ilusório de sua unidade e, como diz Lacan, “situa a instância do eu numa linha de ficção para sempre irreduzível para um único sujeito”. Ficção que confere ao eu a função de desconhecimento, não-reconhecimento e engodo. A formação do eu através da imagem do outro, seu duplo especular, dá a subjetividade sua característica bipolar, atribuindo ao eu a particularidade de ser essencialmente paranóico, pois um eu nunca está só, estando sempre acompanhado de seu duplo especular, o eu-ideal. (QUINET, 2006, p. 11)

Freud denomina este primeiro tempo lógico de Édipo, em que a criança se projeta no semelhante de forma subjetiva, como narcisismo primário, neste ponto reside uma identificação primária com a mãe. Destarte, ao ser materializada no discurso da mãe através do Nome-do-Pai, a figura paterna caracteriza uma lei de interdição, isto é, algo que se coloca entre a mãe e o bebê. Em outras palavras, antes a criança, que representava o objeto de desejo materno por sua equivalência ao falo, passa a sentir que agora este desejo se encontra em outro lugar, submetendo-a a um outro absoluto que não é mais a mãe, já que houve uma ruptura da unicidade criança = falo, mas algo que se coloca no lugar antes ocupado por ela.

Diante da nova realidade que se impõe, a criança que outrora havia se identificado com a mãe sem a interposição da linguagem, passa a ser barrada pela interdição do Nome-do-Pai no discurso da mãe e, por isso, não mais expressará seu desejo como era de costume. Nesta operação inaugura-se a cadeia significante do inconsciente do sujeito, dando início ao segundo tempo lógico de Édipo, o de uma castração simbólica, ou seja, o primeiro recalque ou recalque originário, como Freud o cognominou. Para Quinet “O falo como objeto imaginário do desejo

da mãe, passa para o nível significante do desejo do outro”. (2006, p.12) Quanto ao recalque originário temos que se trata de um

Processo hipotético descrito por Freud como primeiro momento da operação do recalque. Tem como efeito a formação de um certo número de representações inconscientes ou “recalcado originário”. Os núcleos inconscientes assim constituídos colaboram mais tarde no recalque propriamente dito pela atração que exercem sobre os conteúdos a recalcar, conjuntamente com a repulsão proveniente das instâncias superiores. (LAPLANCHE & PONTALLIS, 2000, p. 434)

Por instância superior, entende-se os conteúdos que já estão presentes no inconsciente do sujeito, portanto esta fase primária do recalque estaria ligada às suas primeiras formações e sua relação com a inscrição na cadeia significante da linguagem. Numa concepção freudiana o recalque originário: “[...] consiste no fato de ser recusado ao representante psíquico (representante-representação) da pulsão o acesso ao consciente. Com ele se produz uma fixação; o representante correspondente subsiste a partir daí de forma inalterável e a pulsão permanece ligada a ele” (Ibidem, 2000, p. 435). Esse traço é bastante comum em casos de neuroses, condições em que os desejos são recalcados e associados a uma pulsão qualquer do Ego, não satisfeita.

O terceiro tempo lógico discutido em Quinet refere-se ao declínio do complexo de Édipo, em que a criança abandona o lugar inicial de falo simbólico e imputa-se a posição de possuidor do falo, em outras palavras, ocupa o lugar da Lei (da linguagem), antes outorgado à mãe. De outra maneira, já tendo sido inscrito na ordem simbólica e, portanto, já inaugurada a cadeia do significante no inconsciente, o sujeito será capaz de dar significação ao próprio falo ou pênis (na menina o pênis é virtual) e também ao mundo. Logo “Édipo é o preço que se paga para advir como sujeito da linguagem que é, portanto, condenado a lidar com a falta, com a castração simbólica e com o recalque, impedindo que a verdade do sujeito jamais possa ser dita por inteiro.” (2006, p. 15). Por conseguinte, a entrada do sujeito no simbólico é dolorosa e tem como marco uma significativa ruptura psíquica, da qual está fadado a jamais livrar-se e, exatamente por isso, é sujeito.

Todavia, no que tange à inscrição do sujeito no simbólico e conseqüentemente no lugar do outro, devemos considerar a hipótese do insucesso: “É neste registro que se coloca para Lacan a condição essencial da Psicose: a forclusão do Nome-do-Pai no lugar do outro e o fracasso da metáfora paterna.” (2006, p. 16). De outra maneira, se o sujeito retira da realidade o “Nome-do-Pai” ou *forclui*, para usarmos um termo da psicanálise, de alguma forma cancelará

a inscrição no lugar do outro e não terá sua entrada na ordem simbólica. Isto faz com que a fase subsequente, que é de significação fálica – terceiro tempo lógico de Édipo – seja anulada. Como consequência, por não ser capaz de dar significado ao próprio falo, o sujeito se coloca numa conjuntura de “fora-do-sexo” pois falta-lhe esta referência. Para Antônio Quinet

“Sendo o Nome-do-Pai o significante que permite ao sujeito entrar na linguagem e aí articular sua cadeia de significantes, a não-inscrição desse significante no outro acarreta aquilo que é para Lacan a marca essencial da psicose: os distúrbios da linguagem e, em particular, a alucinação” (2006, p. 16).

Assim sendo, esta inscrição no outro representa uma falta, visto ser barrada pelo significante da castração simbólica (O Nome-do-Pai) e, no caso do psicótico, em vez de ocupar o lugar do outro, o sujeito é submetido a este. Além disso, assume a configuração de objeto de gozo do outro que repete a primeira fase lógica de Édipo, quando a criança ainda simboliza o objeto de desejo materno, o falo imaginário. Para Quinet, trata-se apenas de uma analogia ao primeiro tempo edipiano, visto que a inauguração da cadeia significante só virá mesmo posteriormente e antes da barra de recalque e a castração simbólica imposta pelo outro. Em outros termos ele diz: “Não havendo esta operação, a questão do Desejo da Mãe permanece uma incógnita e volta ao sujeito como gozo enigmático do outro, situando-o como seu objeto” (2006, p. 18).

2.5 Clivagem do Ego e forclusão nas Psicoses alucinatórias

Os estudos voltados para os casos de dissociação de personalidade no final do século XIX levaram Freud e outros estudiosos da Psicanálise e da Psiquiatria, como Pierre Janet e Joseph Breuer, a atentarem-se para a clivagem do Ego como representativa em casos de alienação mental. Para Roudinesco

Viam nesse fenômeno — o da coexistência de dois campos ou duas personalidades que se ignoravam mutuamente — uma ruptura da unidade psíquica, que acarretava um distúrbio do pensamento e da atividade associativa e conduzia o sujeito à alienação mental e, portanto, à psicose. (ROUDINESCO, 1998, p. 121)

Isto é, o fenômeno já chamava a atenção dos estudiosos da psique humana e já era evidente uma problemática na simbolização da realidade em certos indivíduos em que o Ego

encontrava na fragmentação uma forma única de defesa. De acordo com a definição apresentada por Laplanche e Pontalis (2000), a clivagem é, portanto, uma

Expressão usada por Freud para designar o fenômeno muito particular- que ele vê operar sobretudo no fetichismo e nas psicoses – da coexistência, no seio do ego, de duas atitudes psíquicas para com a realidade exterior quando esta contraria uma exigência pulsional. Uma leva em conta a realidade, a outra nega a realidade em causa e coloca em seu lugar uma produção do desejo. Estas duas atitudes persistem lado a lado sem se influenciarem reciprocamente. (2000, p. 65)

Atualmente, a clínica psicanalítica conta com amplas possibilidades de abordagens, de modo que nem sempre a clivagem do Ego relaciona-se com a perversão como foi inicialmente clarificada por Freud em seus escritos sobre o fetichismo (1927). O próprio Freud, conforme o demonstra Laplanche e Pontalis (2000), posteriormente ampliou o postulado de modo que também abarcasse uma conexão com as psicoses. Uma personalidade clivada aceita e recusa a própria realidade, abstendo-se dela, uma das partes, materializa as pulsões em torno da produção dos desejos no mundo externo; enquanto a outra, encontra uma forma de conter-se e assumir tal realidade.

A coexistência das duas atitudes psíquicas no âmago do ego é, em outras palavras, a consequência de uma dissociação no centro psíquico do eu em razão de algum excesso pulsional, uma exigência qualquer do ID ou mesmo do superego que não pode ser satisfeita. Por isso, o termo *Ichspaltung* significa *Spaltung* (dissociação) e *Ich* (eu), termo cunhado por Freud em seu trabalho sobre o Fetichismo que seria “dissociação do eu”. Lacan, por sua vez, utilizou o termo “discordância” para designar as modalidades de clivagem que envolvem não apenas o eu, mas também o sujeito no plano do significante (ROUDINESCO, 1998, p. 121).

Além dos estudos de Freud sobre a clivagem, a clínica psicanalítica também conta com o importante trabalho de Ferenczi, que centra suas conjecturas em torno do trauma psíquico como gatilho desestruturador do Ego, uma ruptura em torno de um conflito que faz com que o eu se divida de si mesmo. Em consonância Freud (apud Laplanche e Pontalis) afirma que “a clivagem é resultado do conflito; [...] suscita a questão de saber por que e como o sujeito consciente se separou assim de uma parte das suas representações” (2000, p. 66). De outra maneira, não é a divisão do Ego causadora de um conflito, *a priori*, mas um conflito o causador de uma divisão do Ego. Dessa forma, a investigação do analista deve gravitar em torno das razões que levaram à ruptura psíquica e a intensidade da experiência que levou o Ego a projetar para fora àquilo que não pôde ser metabolizado.

Apesar de experimentarem uma mesma realidade, as personalidades distintas do Ego não se influenciam mutuamente, independente das posturas assumidas diante do real. Por isso, é presente em pessoas que tiveram seus Egos clivados, por exemplo, a ocorrência de amnésias ou mesmo esquecimentos (que até podem soar corriqueiros) de informações pessoais relevantes e que jamais deveriam ser inacessíveis. Isto reforça o postulado freudiano de que em tais estados de desdobramentos da personalidade, as partes do Ego clivado coexistem no seio deste e apresentam claramente duas atitudes psíquicas distintas e independentes, como são os casos de dissociação de identidade e duplos de consciência. Para exemplificar podemos pensar, dentre inúmeras obras, no romance de Robert Louis Stevenson, *O estranho caso de Dr. Jekyll e Sr. Hyde* (1886), em que este aspecto de independência entre os duplos é claramente verificável.

Outros trabalhos em que Freud se debruça sobre esta temática são *A divisão do Ego no processo de defesa* (1938) e *Esboço de psicanálise* (1938), nos quais amplia a noção de clivagem e a conecta a um processo de defesa longe da teoria do recalque e mais próximo da forclusão no desenvolvimento das psicoses. Isto está relacionado com a intensidade das pulsões, o mundo ilusório criado pelo Ego para executá-las e a própria inconsequência da ação, pois, uma vez contrariada determinada exigência pulsional, o Ego clivado nega a realidade e encontra um novo matiz para admiti-la, ignorando consequências e buscando de forma extremada dar fim ao seu desprazer, por isto a relação inicial com a perversão na obra *Fetichismo* (1927), de Freud.

Os processos de divisão subjetiva do sujeito, principalmente quando são resultados de defesa com raízes no inconsciente, afunilam-se com as psicoses, dado que desestruturam a função integradora deste entre as pulsões e exigências do superego. Sendo o Ego esta unidade psíquica que garante a identidade do sujeito, uma cisão resulta em caos, pois uma psique cindida não pode subsistir a si mesma diante do mundo externo, real e objetivo.

Por conseguinte, são inúmeras as formas de que o Ego se vale para defender o aparelho psíquico: anulação; negação; sublimação; repressão (recalque); racionalização; regressão; formação reativa; isolamento; identificação; idealização; compensação; projeção; introjeção; deslocamento; cisão ou dissociação; reparação; e fixação. Todavia focaremos a função dissociativa, pois pretendemos debruçar nossas investigações e análises em torno dos duplos nas narrativas *William Wilson* e *A Queda da Casa de Usher*, de Edgar Poe, ainda que a clivagem não represente, necessariamente, uma defesa do ego, mas uma forma de fazer coexistir dois sistemas distintos e autônomos de defesa, para a concepção freudiana.

As duas personalidades dissemelhantes que conflitam entre si em *William Wilson*, por exemplo, expressam claramente a defesa extrema do Ego ante o real. Toda a narrativa é perpassada por um tom de autocomiseração que demonstra um eu fragilizado e roto. O personagem exterioriza um profundo lamento de perda ao elencar uma imensidade de lembranças do reduzido e conturbado período da infância e de relacionamento familiar, o que nos leva a verificar a presença de um trauma de abandono afetivo, já que William Wilson foi deixado à própria sorte em idade muito tenra. Nesta direção, somos levados a conjecturar uma problemática na simbolização do referente, de modo que a metabolização da realidade passa a ser comprometida e resulta na cisão egoica verificada pela presença do espelho na narrativa.

Neste nível de relação com o real podemos ainda acrescentar que a defesa encontrada pelo Ego chega a ser grave e pode mesmo constituir uma psicose, pois representa uma falha em um de seus processos instaurados no Ego. Em outros termos, “cada uma destas correntes é incapaz de reconhecer a outra e ambas convivem lado a lado sem se influenciarem, o que produziria uma importante defesa contra a psicose, a qual só eclodiria caso uma delas (a que assume a realidade) se enfraquecesse” (VERZTMAN, 2002, p. 63). Apesar de não se influenciarem mutuamente, uma vez fortalecido o fragmento do Ego que recusa a realidade e, portanto, ocorrendo a falha na defesa psíquica, o sujeito pode assumir uma das formas do grupo das psicoses.

As psicoses possuem um aspecto múltiplo, pois comportam um número expressivo de sinais psicopatológicos, ainda que nem sempre possam ser facilmente verificados. Sobre o grupo das psicoses, em Laplanche e Pontalis temos que

a psicanálise procurou definir diversas estruturas: paranóia (onde inclui de modo bastante geral as afecções delirantes) e esquizofrenia, por um lado, e, por outro, melancolia e mania. Fundamentalmente, é numa perturbação primária da relação libidinal com a realidade que a teoria psicanalítica vê o denominador comum das psicoses, onde a maioria dos sintomas manifestos (particularmente construção delirante) são tentativas secundárias de restauração do laço objetal. (2000, p.390)

Esta construção nos leva a refletir sobre um rompimento traumático entre sujeito e objeto libidinal, em que o sujeito, incapaz de aceitar a realidade que se impõe, cinde-se e busca retirar a libido para redirecioná-la, ou seja, aqui a pulsão se liga a um novo objeto. Mas também há casos em que a libido simplesmente retorna para o sujeito. Quanto ao estudo de restauração do laço objetal, o que o Laplanche e Pontalis querem dizer é que o psicótico se movimentará dentro de sua própria lógica da realidade a fim de reconstruir a relação rompida. No caso do

duplo de consciência, podemos dizer que se trata de uma figuração deste objeto que fora lançada para fora do indivíduo, incapaz de lidar com a perda ou o vínculo afetivo, pensando numa vinculação com a mãe, por exemplo, e que ressurgir de alguma forma.

Na Psicanálise, trauma e traumatismo, que vêm do grego e se refere a ferida, está relacionado a uma experiência que se define por sua intensidade e impossibilidade de metabolização psíquica. Na teoria econômica caracteriza-se “por um afluxo de excitações que é excessivo em relação à tolerância do sujeito e à sua capacidade de denominar e de elaborar psiquicamente estas excitações (LAPLANCHE; PONTALIS, 2000, p. 522). Quer dizer, diante de uma experiência externa de grave pungência, o sujeito não consegue assimilar o real e isto faz com que uma fenda se abra no Ego, que passará agora a ser traumatizado, fendido. Se fizermos uma analogia com o traumatismo nas acepções da medicina, por exemplo, pensando em um caso físico, compreendemos melhor a noção de fissura.

Ao elucidar acerca do trauma de abandono vivenciado pelo personagem William Wilson, chegamos em Ferencsi, que mais aproxima a questão a uma ruptura subjetiva do Ego. Em seu estudo sobre a clivagem em Ferencsi, Verztman (2002, p. 70) aponta para uma divergência entre os postulados: “Ao contrário de Freud, que formulou a clivagem como a formação de fragmentos independentes que não se reconheciam e nem se influenciavam, Ferenczi sugere um mecanismo em que os fragmentos, apesar de não se reconhecerem, entram em conflito e produzem sintomas.” Neste ponto, apesar de o autor se referir ao trauma sexual advindo de uma confusão entre as linguagens da criança e do adulto, podemos dizer que também temos um eu fragmentado e que fora constituído a partir de resquícios anteriores ao trauma.

Em seu “Diário Clínico”, Ferencsi nos fornece a seguinte definição para trauma:

“‘Comoção’, reação a uma excitação externa ou interna num modo mais autoplástico (que modifica o eu) do que aloplástico (que modifica a excitação). Essa neoformação do eu é impossível sem uma prévia destruição parcial ou total, ou sem dissolução do eu precedente. Um novo Ego não pode ser formado a partir do ego precedente, mas a partir de fragmentos, produtos mais ou menos elementares de decomposição deste último. (Explosão, pulverização, atomização.)” (FERENCZI, apud VERZTMAN, 2000, p. 70)

Quanto ao pós-trauma, conforme já o atestamos, o Ego fendido permite que seus estilhaços sejam matéria para se reconstruir, o que seria impossível caso não houvesse uma destruição do Ego original, anterior ao trauma. A intensidade da experiência promove a dissolução do eu diante da realidade não suportada. Este novo eu que se forma, no entanto, é constituído a partir dos alicerces do eu anterior, o que significa que subjetivamente é

estabelecida uma relação estrutural. Por isso, a divergência entre as abordagens de Ferencsi e de Freud, dado que para este último não há interferência mútua entre as partes do Ego clivado. Para Verztman, “este aspecto diferencia o traumatizado do esquizofrênico” (2002, p. 70). Embora o segundo caso esteja mais relacionado a uma deficiência de síntese psíquica, assim como na histeria. No caso de William Wilson, estamos diante das duas possibilidades, pois além de ser traumatizado, ele possui propensões psíquicas degenerativas que são genéticas.

Ainda na perspectiva dos processos severos de defesa do Ego, é relevante investigar acerca do vínculo causal que se pode estabelecer com o comportamento delirante do sujeito alienado em seu próprio mundo individual. Para D. Násio, importante psicanalista e psiquiatra argentino, a concepção psicanalítica “considera que a psicose, quer surja na adolescência ou na idade adulta, é uma desestruturação psíquica que se declara depois de uma incubação de vários anos. De fato, a psicose é a consequência tardia de um trauma infantil do qual o eu não cuidou direito.” (2009, p. 10). Tal pensamento é condizente com o postulado freudiano acerca das causas psíquicas situadas na infância e, de fato, embora a questão não seja exatamente o trauma, o ego ainda fragilizado de uma criança quase nunca é capaz de lidar com determinadas realidades que lhe são impostas, principalmente quando o Ego auxiliar também apresenta alguma fragilidade.

Os trabalhos de Juan David Nasio são considerados clássicos na literatura da Psicanálise e possuem uma característica bem freudiana de didatismo e clareza. Para o autor, situar o trauma psíquico que resulta na desestruturação do Ego é importante, mas é importante considerar que o trauma não representa a origem da Psicose, mas a reação ao trauma é que a constitui (NÁSIO, 2009, p. 10). Em outros termos, a reação ao trauma é exatamente a defesa elaborada contra esta realidade intangível, mas de forma extrema, como é o caso das dissociações de personalidade e outras psicoses. Portanto, a defesa do Ego é que constitui, nestes casos, a própria psicose. “Ora, sabemos que um remédio ruim pode ser pior que o mal que ele combate” (Ibidem, 2009, p.10).

Neste ponto, mostra-se um problema, uma defesa psíquica fora de controle, falha. Para D. J. Nasio uma defesa ruim constitui um problema psíquico desde sempre, sendo ela, no caso das neuroses, o que chamamos de recalçamento; e no caso das psicoses, a forclusão. Para melhor compreender o termo recorramos a Laplanche e Pontalis que traz a seguinte definição para forclusão:

Termo introduzido por Jacques Lacan. Mecanismo específico que estaria na origem do fato psicótico; consistira numa rejeição primordial de um “significante” fundamental (por exemplo: o falo enquanto significante do complexo de castração) para fora do universo simbólico do sujeito. A foraclusão distinguir-se-á do recalque em dois sentidos:

- a) Os significantes forcluídos não são integrados no inconsciente do sujeito;
- b) Não retornam “do interior”, mas no seio do real, especialmente no fenômeno alucinatório.

Isto é, visto que o trauma não constitua a origem das psicoses, mas sim as defesas executadas a partir da intensa experiência traumática, a *foraclusão* está arraigada à origem do fato psicótico (defesa extremada). O que os autores querem dizer com “rejeição primordial do significante” refere-se exatamente ao que foi excluído da síntese psíquica, aquilo que não foi passível de simbolização, um referente não alcançado. Por não serem integrados no inconsciente do sujeito, é que retornam do mundo externo, comum, o que o autor chamou de “seio do real”, este seria o fenômeno alucinatório, também elencado nos moldes da filosofia em Rosset, uma explicação descreve a postura protetora do duplo de Wilson que, possivelmente é o retorno de sua própria mãe.

Jacques Lacan cunhou o termo francês *Forclusion* e debruçou-se sobre esta falha psíquica na reação do Ego ante um trauma infantil em sua obra *O Homem dos Lobos*, ao passo que Freud, utilizando termo equivalente *Verwerfung*, abordou a questão em sua obra *Psiconeuroses de Defesa*. Para Freud, “existe uma espécie de defesa muito mais enérgica e muito mais eficaz que consiste no fato de que o Ego rejeita (*verwirft*) a representação insuportável e ao mesmo tempo o seu afeto, e se conduz como se a representação nunca tivesse chegado ao ego.” (Apud LAPLANCHE e PONTALIS, 2000, p. 195). Ou seja, o sujeito não quer sentir novamente o encontro violento com o trauma. Para D. J. Násio

A foraclusão é uma anestesia das sensações e, portanto, da consciência do que é percebido. Percebo o acontecimento perturbador, mas não sinto nada nem reconheço a violência que ele significa. Percebo sem saber o que percebo. Ora, o preço de uma recusa tão absoluta do impacto traumático é alto. Ela desencadeia inexoravelmente abalos sísmicos que, insidiosamente, durante o período de incubação da psicose, vão fraturar o psiquismo do sujeito até a manifestação dos primeiros sintomas psicóticos. (2009, p.11)

Novamente a perspectiva psicanalítica conversa com a elaboração filosófica de Clément Rosset no que diz respeito à declinação do real, uma forma de manter a “consciência a salvo” do indesejável e da agressividade do trauma. Na foraclusão, o que foi “anestesiado” ante as percepções do sujeito, é o que retornará no real como uma falha séria evidenciando a fratura do

eu. Diferente do recalque em que o que está em voga é o esquecimento do fato traumático, na forclusão o sujeito se recusa tanto a saber, quanto a sentir e reconhecer o trauma infantil, e isto pode acontecer tanto em pessoas doentes, com predisposições neurobiológicas de diversos tipos, quanto em pessoas sadias.

A motivação para escritura do artigo *As Neuropsicoses de Defesa* de Freud surge a partir do estudo de pacientes nervosos acometidos de fobias e obsessões diversas. Com o intento de explicar os sintomas vinculados a tais tipos de representações psicopatológicas, o autor elabora este trabalho e consolida, até certo ponto, uma “teoria psicológica das fobias e obsessões”. Inicialmente as contribuições freudianas sobre as neuropsicoses de defesa vinculavam-se à teoria da histeria, de modo que o trabalho propunha apenas uma alteração nesta. No entanto, a discussão aprofundada da problemática possibilitou que o autor estabelecesse uma conexão clarificada entre as psicoses e as neuroses a que se dedicava a investigar. Nesta direção, Freud aborda a neurose histérica evocando os trabalhos de Pierre Janet e Josef Breuer, acentuando a característica da clivagem da consciência em grupos psíquicos separados em condições de adoecimento. Neste ponto discute e contrapõe as abordagens de Janet, retomando seus escritos anteriores, o texto “*Comunicações Preliminares*” publicado em 1983.

Após verificar a linha comum que perpassa as neuroses e as psicoses, Freud finaliza a etapa genérica e principia para as particularidades. O que se verifica é que começa a surgir uma significativa distinção no que tange aos métodos de defesa pertinentes a cada condição, sejam nas histerias, fobias, obsessões ou mesmo nas psicoses alucinatórias. Por exemplo, o que Freud observa é que tanto na neurose histérica quanto nas fobias e obsessões, a defesa do Ego contra as representações incompatíveis é efetuada separadamente do afeto, ou seja, este permanece na consciência. Para Freud

Há, entretanto, uma espécie de defesa muito mais poderosa e bem-sucedida. Nela, o eu rejeita a representação incompatível juntamente com seu afeto e se comporta como se a representação jamais lhe tivesse ocorrido. Mas a partir do momento em que isso é conseguido, o sujeito fica numa psicose que só pode ser qualificada como “confusão alucinatória”. (1996, p. 23)

Para ilustrar a citação acima, Freud utiliza o caso de uma jovem que, por não gozar da companhia de seu amado quando lhe bem aprouvesse, termina por estabelecer um vínculo doentio e alucina com sua presença durante meses em que vive uma espécie de sonho feliz. Aqui Freud ressalta acerca da representação ameaçada pela causa precipitante do desencadeamento da doença. O que ele quer dizer é que o psicótico, diante de uma

representação incompatível, opta voluntariamente e sem se dar conta disso, por uma cegueira que ele denomina como psicose alucinatória. O que ocorre é que “o eu rompe com a representação incompatível; esta, porém, fica inseparavelmente ligada a um fragmento da realidade, de modo que, à medida que o eu obtém esse resultado, também ele se desliga total e parcialmente, da realidade” (1996, p. 23).

3 O FANTÁSTICO EM *WILLIAM WILSON* DE EDGAR ALLAN POE E ARTICULAÇÕES COM O DUPLO NA PSICANÁLISE

O objetivo deste capítulo é analisar e interpretar as manifestações do duplo em *William Wilson* de Edgar Allan Poe, considerado pela crítica literária como um dos mais significativos textos a trazer a temática do duplo. *William Wilson* é parte de uma coletânea com vinte cinco contos, publicada em 1839 sob o título *Tales of the Grotesque and Arabesque*. Narrado em primeira pessoa e ambivalente desde suas fundações, o conto é perpassado por um clima de mistério e horror psicológico, o que configura uma importante marca do fantástico, frequentemente presente na escrita de Poe.

3.1 Configurações do Fantástico e reverberações do duplo em *William Wilson*.

William Wilson é a história de um garoto insubordinado, filho de pais incapazes psiquicamente, que é abandonado, ainda na infância, em um colégio interno de onde sairá apenas na vida adulta. Nesta escola o menino passa a ser perseguido por seu duplo, de modo que no transcorrer da narrativa não fica exatamente claro se se trata de um duplo real ou se apenas uma ilusão e, portanto, um fragmento de sua personalidade. A narrativa traz com clareza as similaridades entre eles: mesmo nome e idade, aspecto físico e até a data de ingresso no colégio é a mesma. Tais semelhanças apenas reforçam o dilema que se mantém até o desfecho, o que Todorov considerará uma hesitação alegórica, uma vez que nem mesmo o narrador saberá explicar objetivamente o fenômeno do duplo. (2008, p.78).

À semelhança do texto de E.T.A. Hoffman, *Homem da Areia*, o conto *William Wilson* se inicia por recordações da infância, afinal o narrador quer identificar a origem do duplo. O prenúncio desta narrativa se tece numa linguagem poética que traz à superfície uma profunda impressão da totalidade da obra, uma característica de escrita bem poeana. A visão geral da tragédia, a hesitação, a autocomiseração do narrador, impelem o leitor à curiosidade pela trama e desejo por descortinar o mistério.

O que se segue, portanto, é uma defluência de memórias do narrador que se nomeia ficticiamente “William Wilson”, perambulando entre a luz e a escuridão dos recônditos de sua própria interioridade por ao menos um vislumbre de “realidade” antes que “a nuvem densa, desoladora e infinita paire por todo o sempre entre tuas esperanças e o céu” (POE, 2016, p. 25). Nesta fala poética, Wilson está golpeado por uma espada, uma ação provocada e sofrida por ele

mesmo. O que observamos é que há uma duplicação expressa pela linguagem na própria estrutura da narrativa, que se mostra da mesma forma no princípio, quando ele inicia uma digressão narrativa, e também ao final, quando retoma o tempo presente se despede do mundo para a própria morte, como se estivesse compondo um grande poema que conecta seu desfecho ao início e também inversamente.

Da situação temporal e dos temas de estranhezas, para Freud, é verificável que podem ser vinculados a causas infantis e que “o duplo” pode aparecer de formas variadas e em qualquer grau de desenvolvimento (POE, 1996, p. 157). Ou seja, apesar de a causa se situar na infância, a manifestação pode ocorrer em qualquer fase. Na literatura fantástica temos inúmeros exemplos em que o duplo surge na fase adulta: *The Picture of Doryan Grey*, de Oscar Wilde, um retrato – que representa o espelhamento de Doryan – assume o envelhecimento da personagem até o desfecho da narrativa, quando enfim invertem seus lugares tragicamente; *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Stevenson, em que a condição para a manifestação do duplo se liga a um experimento científico que permite ao médico tomar uma fórmula e apossar-se da identidade de um monstro; e a própria história de King, *Secret Window- Secret Garden*, em que o duplo de Mort Rainey surge após um evento traumático na vida adulta.

Em *William Wilson*, todavia, o duplo se manifesta na infância e de forma muito obscura. “E contudo quero crer que meu desenvolvimento mental inicial guardava em si muito de incomum — muito, até, de outrem.” (POE, 2016, p. 29). Além da situação temporal, o narrador chega a conjecturar em torno de uma falha na constituição psíquica da própria estirpe, reportando-se a si mesmo como um herdeiro completo de uma casta caracterizada por um temperamento “imaginativo e facilmente excitável” (Ibidem), sugerindo, ainda que implicitamente, a causa vinculada ao duplo. Não obstante, refere-se heteróclito, revelando a progressão de sua rebeldia, alguém que se tornara motivo de preocupação e agravo entre familiares e amigos. “Desse momento em diante, minha voz passou a ser lei na família, e numa idade em que poucas crianças abandonaram suas guias, fui deixado à orientação de minha própria vontade” (Ibidem). E quanto à condição psíquica débil dos pais e dele mesmo, coloca nestes termos:

Pobres de espírito e vítimas dessas fraquezas de constituição semelhantes às minhas próprias, meus pais pouco podiam fazer para deter as malignas propensões com que eu me distinguia. Alguns esforços débeis e mal direcionados redundaram em completo fracasso de sua parte e, é claro, em total triunfo da minha.” (POE, 2016, p. 26)

A insubordinação de Wilson era hiperbólica e ele realmente se sentia dono de si e das próprias ações: “[...] tornei-me, em tudo a não ser no nome, senhor de minhas próprias ações” (p. 26), visto ser ele sujeito ao significante do próprio nome, provavelmente atribuído pelo pai ou pela mãe. O repúdio ao nome afetava o narrador de tal forma que, mesmo no relato apresentasse sob nome fictício: “Que me seja permitido, no momento, apresentar-me como William Wilson. A página imaculada ora diante de mim não necessita ser manchada com meu verdadeiro nome” (2016, p. 25). E o que parece ser parte da autocomiseração do narrador, a princípio, posteriormente se mostra de fato um desprezo: “Eu sempre sentira aversão pelo meu pouco refinado patronímico, bem como ao seu comuníssimo, se não plebeu, prenome. As duas palavras eram venenosas para meus ouvidos;” (2016, p. 32)

No contexto da linguagem, os nomes conectam-se ao real por meio de seus referentes e associações livres. No que diz respeito ao nome próprio, especificamente, temos que representa uma conexão intensa com as figuras paterna e materna, os referentes principais e do qual este foi herdado. Portanto, esta recusa do nome verificada no texto, de modo que Wilson nem chega de fato a revelá-lo, pode demonstrar uma cadeia de associações oriundas do traumático, do que provoca, como um gatilho, alguma ansiedade ou/e sofrimento. Quanto aos complexos infantis e emoções reprimidas na infância que retornam em outras fases, Freud atesta que

Uma experiência estranha ocorre quando os complexos infantis que haviam sido reprimidos revivem uma vez mais por meio de alguma impressão, ou quando as crenças primitivas que foram superadas parecem outra vez confirmar-se. [...] Quando consideramos que as crenças primitivas relacionam-se da forma mais íntima com os complexos infantis e, na verdade, baseiam-se neles, não nos surpreenderemos muito ao descobrir que a distinção é muitas vezes nebulosa. (1996, p. 158)

Nesta concepção, podemos crer que o nome esteja vinculado a uma emoção reprimida na infância – considerando a hipótese da forclusão do Nome-do-pai e, uma vez acionado este “gatilho” através do nome que é um forte legado paterno, Wilson se vê dominado por sentimentos desestruturadores que causam intenso sofrimento, para Freud, um choque com o trauma e os afetos vinculados a este. Por outro lado, ao rememorar o prédio escolar, que também deveria estar conectado a emoções negativas e à própria ruptura familiar, William Wilson alude com extremado fascínio. Com isso tem-se a impressão de que a emoção conectada à lembrança esteja retornando confusamente nesta fixação em forma de ansiedades e impressões oscilantes que ora são positivas (quando se refere ao ambiente interno) e ora são negativas (quando se refere ao exterior, “além dos portões”), também permitindo uma analogia com a própria

subjetividade do narrador. Ou seja, o ressurgimento destes afetos outrora reprimidos, conforme o atesta Freud, pode vir em forma de uma experiência estranha de impressões, evidenciando que estes sentimentos que pareciam ter sido superados, na verdade se impõem.

Quando Freud observa que a distinção de tais complexos é nebulosa, está ressaltando sobre a imprecisão da própria memória ao retomar a construção do passado e das lembranças atreladas ao afeto, muitas vezes ativadas por um gatilho externo: um cheiro, uma palavra, um lugar ou mesmo um nome. Aqui teríamos o que Freud denomina “choque com o trauma”, de modo que não é a lembrança em si que causa o desconforto, mas o afeto que a esta se conecta. Nos casos de forclusão, o indivíduo não possui a lembrança, mas apenas a emoção. Este fragmento em que Wilson se depara com seu duplo em uma situação conflituosa clarifica acerca do retorno dos afetos vinculados aos complexos infantis:

Foi mais ou menos nesse período, se me recordo corretamente, que, no decorrer de uma discussão violenta em que ele muito contra seu feitio baixou a guarda, e falou e agiu com uma franqueza de conduta estranha a sua natureza, percebi, ou imaginei perceber, em sua pronúncia, seus modos e sua aparência geral, algo que de início me alarmou e depois me deixou vivamente interessado, ao trazer-me à mente visões turvas de minha mais tenra infância- lembranças caóticas, confusas e precipitadas de um tempo em que a própria memória ainda estava por nascer. (POE, 2016, p. 34).

Há uma referência sutil ao trauma vinculado ao afeto do complexo e, a julgar pelo reflexo disso no fato psicótico da narrativa, trata-se de algo situado na primeira infância: “algum ponto do passado, ainda que infinitamente longínquo” (Ibidem, p.34). Além disso, a partir da fala de Wilson acerca das “lembranças caóticas, confusas e precipitadas de um tempo em que a memória ainda estava por nascer” (Ibidem), somos levados a ponderar sobre o estágio do espelho laciano, período em que ocorre a primeira experiência de identificação do sujeito com o Outro e sua estruturação psíquica a partir da entrada no universo simbólico. Esta nebulosidade suscitada pela pronúncia e pelos modos do duplo ressaltam a importância e o efeito da própria linguagem na manifestação do duplo. Quanto a este aspecto, o trecho: “Não posso descrever melhor a sensação que me oprimiu do que afirmando que era difícil afastar de mim em alguma época muitíssimo remota – algum ponto do passado, ainda que infinitamente longínquo.” (p. 35), demonstra não apenas uma fala confusa e aparentemente desprovida de sentido, mas também uma conexão relevante de Wilson com o passado e com algo que não se sente capaz de compreender ou simbolizar. Estamos diante da primeira alusão ao significante forcluído na narrativa.

Se para Lacan o inconsciente é estruturado pela linguagem, mesmo que esta simbolização da realidade seja ilusória por se tratar de um fato psicótico, ainda assim dependerá de uma estrutura verbal para se constituir. Nos termos de Freud, é através da linguagem que chegamos à verdade do sujeito, já que em razão da castração simbólica esta nunca será dita por completo, e ao analisar tais conexões, atentamos ao significante foracluído no sentido de identificar através da linguagem aquilo que foi posto fora, ou seja, o que não fora sintetizado psiquicamente e, portanto, possa estar vinculado à causa da psicose dissociativa do duplo de Wilson.

Acerca do simbólico em Laplanche e Pontalis (2000) temos que, em sentido amplo, trata-se de uma forma de representação indireta e figurada de uma ideia, um conflito ou mesmo um desejo inconsciente; para a psicanálise, qualquer formação substitutiva (2000, p. 482). Em Freud, o termo já era encontrado em sua forma feminina e possuía conotação distinta, mais relacionada à produção de significações por parte do inconsciente. “Freud acentua a relação que une – por mais complexas que sejam as conexões do símbolo com aquilo que representa, [...] para Lacan é a estrutura do sistema simbólico que é primordial, a relação com o simbolizado [...] é secundária e impregnada de imaginário” (2000, p. 480). Isto é, o simbólico remete a uma forma de representação expressa da própria linguagem, indispensável tanto na estrutura quanto no “acesso” ao inconsciente do sujeito.

Ora, se o fantástico se define por uma percepção particular dos fatos estranhos, como propõe Todorov, devemos essencialmente nos deter um instante na descrição destes fenômenos. Por isto observar a semelhança dos duplos na narrativa é considerar o estranho a partir de suas relações, o que converge com a perspectiva psicanalítica de analisar as conexões que se formam dentro da cadeia simbólica. Portanto, “falando de um acontecimento estranho, não levamos em conta suas relações com os acontecimentos contíguos, mas sim daquelas que ligam a outros acontecimentos, afastados na cadeia, mas semelhantes” (TODOROV, 2008, p. 100). Logo, determo-nos um instante nos aspectos factuais estruturados no texto, nos possibilita remontar uma experiência traumática para o Ego. Além disso, observar também os atos falhos, ditos e não-ditos, chistes e simbolizações diversas no percurso significante, corroboram para chegarmos ao sujeito do inconsciente de Wilson.

Wilson demonstra uma acentuada inquietação de espírito, e constantemente evoca em sua digressão narrativa, reflexões sutis sobre o par virtude/perversão, diremos o ponto alto de seus conflitos psíquicos, dada a repetição de tais significantes na cadeia simbólica. E ao firmar que tenha se tornado perverso a uma só vez, “De mim, num instante, toda a virtude caiu por

inteiro, como um manto” (2016, p. 25), demonstra a crença numa falha psíquica que ele vem a denominar não como pobreza de espírito, mas como “fraquezas de constituição” (2016, p. 26). Uma vez mais ressaltando uma perturbadora deixa genética e, de certo modo, utilizando-se disso para justificar não apenas o duplo, mas suas propensões perversas, visto estarem estes conectados.

Além disso, no segundo e último clímax da narrativa, a reflexão é retomada da seguinte forma: “Sua máscara e capa jaziam onde ele as jogara, sobre o piso.” (2016, p. 47), reportando-se ao confronto e aniquilamento de seu duplo já na fase adulta, no desenlace do conto, e utilizando-se mais uma vez das figuras da capa e do manto para representar este outro, o espectro das virtudes. Ainda nesta ponderação, retrocedemos no texto para trazer a este ponto da análise uma ambígua descrição que Wilson tece acerca do diretor da escola, que é a mesma pessoa que exerce o papel de reverendo em outras circunstâncias. Esta personalidade é alvo de intensa admiração, embora também seja de certo repúdio. Sobre o diretor/reverendo, Brandsby, Wilson considera com as seguintes palavras:

Com que espírito de observação soía eu a observá-lo de nosso remoto banco na plateia, quando, com passos solenes e vagarosos, subia ao púlpito! Aquele homem reverendo, de semblante tão recatadamente benévolo, com seu manto tão brilhante tão clericalmente esvoaçante, a peruca tão minuciosamente empoada, tão rígida e tão basta – como podia ser este mesmo que, pouco antes, com expressão severa, e em roupas manchadas de rapé, administrava, palmatória na mão, as draconianas leis do internato? Ah, gigantesco paradoxo, absolutamente imenso demais para ter uma solução! (POE, 2016, p. 27)

Aqui o próprio Wilson expõe a duplicidade de Brandsby em sua capacidade de atingir os extremos, perversidade e virtuosidade. Por buscarmos uma conexão entre as simbolizações na cadeia significante em sua completude, percebemos a repetição da imagem do manto como símbolo das virtudes, do bem, da sobriedade. O manto sendo representado como àquilo que se possa pôr em uso ou simplesmente despir-se, como se o fizesse não ao corpo, mas ao espírito, aliás o que o Wilson faz na cena final ao confrontar o duplo, quando sua capa (ou manto) é lançada ao chão e quando, enfim, se reconhece duplicado. Portanto dentro da cadeia simbólica temos que Brandsby é uma repetição da duplicação do próprio Wilson, um espelho do fenômeno do duplo dentro da estrutura narrativa.

Wilson é, nesta direção, aquele que se considera despido do “manto” das virtudes, embora na maior parte do tempo depare-se com seu duplo confrontando-o a vesti-lo novamente, repreendendo-o como se fosse um pai ou uma mãe. Além disso, denotar a crença de que tenha

sido condicionado à perversidade desde tenra idade, quando os próprios pais não foram capazes de detê-lo em suas propensões, pode constituir uma das causas de sua manifesta obsessão pelo passado, elegendo sempre o tempo como senhor das dissoluções para seus enigmas e conflitos mais subjetivos. Observemos este fragmento:

E contudo de fato – para a visão factual do mundo – como havia pouco que recordar! O despertar pela manhã, as chamadas para se recolher à noite; as horas de estudo, as sabatinas; os regulares meios períodos de descanso, e suas perambulações; o pátio de recreio com suas alterações, seus passatempos, suas intrigas; - isso tudo, mediante uma feitiçaria mental há muito esquecida, foi moldado de maneira a envolver uma imensidade de sensações, um mundo de ricos incidentes, um universo de emoção variada, das excitações mais apaixonadas e inspiradoras do espírito. “ *Oh, le bon temps, que ce siècle de fer!*” (Poe, 2016, p.29)

Quer dizer, há uma manifesta fixação no período da infância, sempre expressa por uma aguçada imaginação e saudosismo. Contudo, o que se verifica é uma significativa inconsistência nesta descrição de memórias, principalmente se contraposta ao modo como Wilson caracteriza-se a si mesmo na conjuntura familiar, um garoto abusivamente insubordinado: “Tornei-me cada vez mais teimoso, aferrado aos mais estouvados caprichos, e presa das paixões mais ingovernáveis” (2016, p. 26). Na comparação das falas há um tom incongruente, este Wilson contumaz a qualquer tipo de regra, era agora àquele que respeitava os horários de despertar e se recolher, as horas de estudo, as sabatinas, ou seja, as leis *draconianas* impostas. Este é, portanto, um encadeamento de uma realidade fantasiada, negada e em muitos pontos contraditória.

Esta dualidade estética perpassa toda a estrutura do texto, repetindo-se de várias formas. Ao considerarmos a extensão do duplo no conto, não pretendemos exatamente aproximar os acontecimentos ligados ao espelho de Wilson numa ordem contígua, mas relacionar este fenômeno com outros acontecimentos na cadeia simbólica, quer por semelhanças quer por oposição, a fim de fortalecê-lo como elemento semântico no plano paradigmático da narrativa. Para Todorov é a função semântica do fantástico que “visa à relação dos signos com aquilo que designam, com sua referência.” (2008, p. 101) Esta conexão dos elementos textuais interdependentes sob a temática do duplo é que possibilita um significado completo.

Para melhor ilustrar a evidência do duplo na estrutura narrativa, recobremos os relatos descritivos do prédio, impregnados de exageração e frequentemente remetendo a uma contínua ideia de oclusão e fortaleza. Wilson alude a uma interioridade labiríntica, angustiosa e cercada por uma magnífica estrutura de contenção, ou antes uma nuance simbólica resultante de um

complexo infantil, conforme já o atestamos. Nesta direção, temos um espaço interior constantemente tomado por uma representação distorcida e enevoada da realidade psíquica de William Wilson, partindo de sua própria e única percepção de realidade, sempre sentida com alguma ansiedade. Na descrição do prédio onde fora internado para estudar, ele usa das seguintes palavras:

Minhas mais antigas lembranças de uma vida escolar estão ligadas ao prédio grande, irregular, elisabetano de um vilarejo na Inglaterra, onde havia um vasto número de árvores gigantescas e contorcidas, e onde todas as casas eram excessivamente antigas. [...] em minha imaginação, sinto o revigorante frescor de suas alamedas profundamente sombreadas, inspiro a fragrância de seus incontáveis arbustos e torno a estremecer com indefinível deleite sob o repique profundo e cavernoso do sino da igreja rompendo [...]. (POE, 2016, p. 26)

Na observação deste trecho não se deve desprezar o emprego dos vocábulos “*irregular*”, “*contorcidas*”, “*sombreadas*”, consentâneos com o espírito indefinido e alvoroçado de Wilson, e sua assimilação pessoal e indistinta do que seria o mundo comum. Além de nebulosa, toda a narrativa é perpassada por uma adjetivação hiperbólica, sendo que nas descrições espaciais e mesmo nos relatos factuais, há uma sensação demasiada onírica da realidade. Ademais, uma clara ênfase do aspecto imaginativo por meio da repetição do vocábulo *imaginar* e seus correlatos, como se William Wilson pretendesse mesmo apontar para este traço de sua personalidade que o acompanha desde a fase infante. Quanto às muralhas “*irregulares*”, figurativamente os domínios de sua interioridade, este trecho corrobora para uma melhor compreensão:

Em um ângulo do pesado muro espreitava ameaçador um portão ainda mais pesado. Guarnecido de rebites e ferrolhos e coroado por aguçadas lanças de ferro. Que impressões de profundo temor ele não inspirava! Nunca era aberto salvo pelas três periódicas saídas e ingressos [...]; a cada rangido de seus poderosos gonzos, descobríamos uma plenitude de mistério – um mundo de matéria para solene consideração, ou para ainda mais solene reflexão. (POE, 2016, p. 27)

Esta designação imagética do muro escolar, sempre como um obstáculo percebido e sentido com um “*profundo temor*”, não condiz com a caracterização positiva do ambiente interno do prédio, apresentada anteriormente pelo narrador. As descrições demonstram uma relação com a subjetividade de Wilson, simbolizando suas emoções conturbadas e sua relação conflituosa com o mundo externo, tais como a apresentamos. Ao observar a infrequência de abertura dos portões, por exemplo, ressalta que no ambiente externo existe um mundo de

matéria, o que pode denotar enclausuramento e sugerir os limites de acesso ao real “para solene consideração, ou mais solene reflexão”. Isto é, ele se sente seguro na confusão que é sua subjetividade, mas não além dos gonzos de ferro aterrorizantes dos portões, no que seria uma representação do mundo “real”. Ao ser descrito sob uma ótica ambivalente, o ambiente escolar reforça o acontecimento do duplo, portanto um universo onírico criado para ser habitado por um estranho que, na verdade, é a parte negada de si.

Nesta perspectiva de ambivalência ainda verificamos a presença das figuras *luz* e *escuridão*, também relacionadas ao duplo dentro da cadeia significativa, assim como os ambientes interno e externo do prédio escolar. Por seu turno a luz se conecta simbolicamente com a sanidade de Wilson, ao passo que as trevas, com a sua loucura. Em todas as ocasiões em que o narrador se depara com seu duplo, a luminosidade do ambiente, de alguma forma, é extinta, de modo que se veem apenas na penumbra, e por isso mesmo o rosto deste outro nunca lhe é revelado. Ao ir deparar-se com o duplo, assim ele descreve o ambiente: “No cômodo baixo e exíguo não havia iluminação; e nesse momento luz alguma penetrava, salvo os raios tênues da aurora filtrando pela janela semicircular” (POE, 2006, p. 37).

No entanto, em umas das situações de encontro, Wilson enfim permitiu a entrada da luz e, com exceção da ocasião de seu confronto final com o duplo, esta foi a única vez em que lhe viu a face. No quinto ano de escola, numa noite qualquer, Wilson, ainda se sentido contristado com uma discussão ocorrida entre ele e seu rival, decidiu encontrá-lo em seu aposento durante o sono para vingar-se lhe aplicando uma peça de mau gosto. “Tendo chegado ao cubículo, entrei sem o menor ruído, deixando a luminária, com um quebra-luz, do lado de fora.” (POE, 2006, p. 35). Após verificar que o companheiro dormia um pesado sono, ele retorna com a luz para o aposento: “Convicto de que dormia, voltei, apanhei a luz e tornei a me aproximar da cama.” (Ibidem) Ao puxar as cortinas que envolviam o leito do duplo – mais um obstáculo para se chegar a ele – “os raios brilhantes caíram vivamente sobre o adormecido e meus olhos, nesse mesmo momento, sobre seu semblante.” (Ibidem), Wilson se deparou pela primeira vez com as feições de quem tanto o atormentava. “Ofegando sem ar, baixei a luminária numa proximidade ainda maior do seu rosto. Eram aquelas – aquelas as feições de William Wilson? Eu via, de fato, que eram as suas, mas tremi como que num acesso febril imaginando que não eram” (POE, 2006, p. 36).

E depois de haver sido uma garantia de imortalidade e luz, mais relacionado à neurose narcísica freudiana, o duplo visto como a perpetuação do eu, inverte seu aspecto e torna-se um estranho anunciador de morte. Para ilustrar, observemos o que acontece nos dois contos aqui

analisados, o duplo inicialmente sugere imortalidade, mas ao serem confrontadas as partes, a morte se sobrepõe. William Wilson assassina a si mesmo na esperança de extinguir seu duplo; os irmãos Ushers encontram a morte ao abraçarem-se antes de a casa ruir. Em ambos os casos, a união dos duplos resulta em morte.

Para Otto Rank, há sempre uma ideia de imortalidade por trás do duplo, visto ter o homem uma necessidade latente de autoperpetuação da civilização e até mesmo de seus valores espirituais. O conceito primitivo em torno da dualidade corpo e alma, a razão para a existência do duplo, é imprescindível para uma compreensão deste aspecto, pois a alma representa a imortalidade, enquanto o corpo está inquestionavelmente fadado à morte (2002, p. 19). Superada esta etapa, portanto, este outro passa a representar mais uma ameaça real que um simples rival escolar. E ao descrever o percurso até o aposento do outro “[...] dirigi-me furtivamente por um labirinto de passagens estreitas de meu próprio quarto ao quarto do meu rival.” (p. 35), o narrador se refere a uma representação inextricável de um percurso, na verdade, dentro da própria mente, um espaço exíguo, como se fosse um enclausuramento em si mesmo, ou um dos meandros do inconsciente, que sugere uma figura do psiquismo de William Wilson que o levaria ao “outro aposento” e conseqüentemente ao outro de si dentro da complexidade imaginária de sua fragmentação. E conforme a narrativa nos demonstra, a cena não constitui o encontro final dos pares. Para Freud

Após haver assim considerado a motivação manifesta da figura de um ‘duplo’, porém, temos que admitir que nada disso nos ajuda a compreender a sensação extraordinariamente intensa de algo estranho que permeia a concepção; e o nosso conhecimento dos processos mentais patológicos permite-nos acrescentar que nada, nesse material mais superficial, podia ser levado em conta na ânsia de defesa que levou o ego a projetar para fora aquele material, como algo estranho a si mesmo. (FREUD, 1996, p. 236)

A confusão de emoções que o confronto com o duplo evoca em Wilson, “Olhei fixamente; - enquanto minha cabeça girava com uma miríade de pensamentos incoerentes” (Ibidem), demonstram que o Ego buscou uma forma extrema de defesa contra algo que não foi capaz de proteger-se por meios convencionais, uma experiência muito intensa. Esta incapacidade de metabolizar a realidade fez com que o Ego projetasse para o mundo externo àquilo que a experiência tornou estranho a si mesmo, aquilo que não foi capaz de reconhecer como parte da realidade, por isso a fuga, o abandono, a negação “Tomado de horror e tremendo convulsivamente, apaguei a luminária, saí silenciosamente da alcova e deixei, incontinente, as dependências do antigo ateneu para nunca mais voltar” (Ibidem). Não assimilando a realidade

de sua comoção psíquica, Wilson opta por abandonar o prédio, uma ação que sugere um desejo de fechar a porta de um quarto do inconsciente e, simplesmente deixar pra trás.

3.2 Uma análise do duplo na perspectiva psicanalítica e a forclusão da figura materna em William Wilson.

Para melhor compreender esta rejeição do duplo como um mecanismo de defesa do eu nos reportaremos ao primeiro tempo lógico do estágio do espelho de Lacan que Freud chamou narcisismo primário. Neste período, são ativados alguns processos de defesa do Ego, como a projeção, fazendo com que a identificação do sujeito com o Outro aconteça de forma imediata e com a intervenção do simbólico. Portanto “A formação do eu através da imagem do outro, do seu duplo especular, dá à subjetividade sua característica bipolar, atribuindo ao eu a particularidade de ser essencialmente paranoico, pois o eu nunca está só, estando sempre acompanhado por seu duplo especular, o eu-ideal.” (QUINET, 2006, p. 11).

Em decorrência da intensidade da experiência no estágio do espelho, o sujeito passa a se encontrar na imagem do outro, seu objeto e par de identificação. Com este duplo especular, estabelece relação de raiva, recusa, mas também de paixão, admiração e aceitabilidade, portanto com quem naturalmente rivaliza, visto ser a partir do qual se constitui. Esta bipolaridade, também uma inversão de aspecto, é parte da ambivalência verificada na narrativa em todas as manifestações do duplo: um Wilson virtuoso e censurador, outro perverso; o conforto e a segurança do ambiente interno do prédio e o pavor provocado pelo externo; a dureza de Brandsby e a suavidade do Reverendo. Em *A Queda da Casa de Usher*, temos a agitação nervosa de Roderick e a apatia de Madelaine, sempre silenciosa e quieta, a rigidez da casa e a fluidez do rio – mas mesmo assim espelhando a casa. Ou seja, na cadeia significante todas as simbolizações do duplo não apenas se conectam, mas também atingem seus extremos.

Sendo assim, prontamente a atenção do narrador é voltada para uma rivalidade angustiada com relação ao duplo. E mesmo que admita que seus sentimentos por este “rival” oscilem dentro de um misto de nebulosidade que ele mesmo denomina como um composto variegado e heterogêneo de animosidade “petulante” e que não chegava mesmo a ser ódio, a negação deste fenômeno é presente: “O sentimento de irritação assim engendrado foi ficando mais forte a cada circunstância que tendia a mostrar a semelhança, moral ou física, entre mim e meu rival.” (POE, 2016, p. 32). Em seguida: “Numa palavra, nada podia me perturbar mais seriamente [...] do que qualquer alusão a uma semelhança de espírito, figura ou condição

existindo entre nós” (Ibidem, p. 33). Nestes fragmentos, o narrador expressa a intensidade do incômodo provocado pelo confronto com o duplo e, portanto, reforça o sentimento de rivalidade.

O duplo, nada mais é, que um reflexo no imaginário de Wilson e, portanto, um modelo de registro constituído como par ideal no primeiro tempo lógico do estádio do espelho, para Lacan, também um sinônimo para imaginário.

Utilizado por Jacques Lacan* a partir de 1936, o termo é correlato da expressão estádio do espelho* e designa uma relação dual com a imagem do semelhante. Associado ao real* e ao simbólico* no âmbito de uma tópica, a partir de 1953, o imaginário se define, no sentido lacaniano, como o lugar do eu* por excelência, com seus fenômenos de ilusão, captação e engodo (ROUDINESCO, 1998, p. 371)

O que evidentemente dissipou-se posteriormente e traumatizou o Ego rompendo o laço entre sujeito e objeto de identificação, isto é, entre William Wilson e a figura materna, resultando numa clivagem egoica, em que uma das partes assumiu este aspecto condescendente e protetor. Quanto a esta postura revelada no duplo, o narrador considera da seguinte forma: “Esse comportamento singular eu só o podia conceber como derivando de uma rematada presunção dando-se ares vulgares de apoio condescendente e proteção” (POE, 2016, p. 31). Em outra passagem coloca nestes termos: “Já falei mais de uma vez dos repulsivos ares protetores que assumia em relação a mim, e da interferência frequente e obsequiosa com minha vontade.” (Ibidem, p. 34). Quando aludimos anteriormente aos sentimentos reprimidos relacionados aos complexos infantis, e da necessidade de identificar o foracluído como representante da proteção extrema ativada pelo Ego, estamos diante do retorno de algo, no real, que na narrativa não aparece simbolizado, isto é, o nome da mãe.

Acerca do delírio como um mecanismo de projeção nos fenômenos psicóticos, nos estudos do caso Schreber, Freud afirma que, ao contrário do que se imaginava inicialmente, ou seja, que o sentimento recalcado dentro tinha sido projetado para o mundo externo, na verdade o que foi abolido dentro é que volta do lado de fora, no mundo externo. Em outros termos Lacan diz que o que é foracluído do simbólico retorna no real (QUINET, 2006, p. 6). Nesta perspectiva percebemos que há qualquer coisa de incoerente nos relatos de Wilson que se insinua na sua postura de estudante submisso e em sua admiração pelo prédio escolar: “De fato era um lugar onírico e que trazia paz ao espírito... Neste exato momento, em minha imaginação, sinto o revigorante frescor de suas alamedas profundamente sombreadas” (Ibidem). Esta falta (de afeto e presença) ignorada (ou foracluída) no simbólico retorna progressivamente na sua realidade

pela manifestação ilusória do duplo, forçando a abertura no consciente para se impor efetivamente. Em consonância, Quinet retoma as concepções freudianas ao dizer que “na psicose um fragmento da realidade rejeitada retorna sem parar, para forçar a abertura na vida psíquica.” (POE, 2006, p. 6). E se há qualquer coisa que inspira saudade e admiração pelo passado, há também uma experiência de desgaste e recusa com relação não ao prédio ou a vida de estudante, mas ao avesso de si mesmo e sua postura cuidadora. Wilson não aceita na postura censuradora do espelho àquilo que não é capaz de tolerar em si mesmo, o que provoca, evidentemente, uma profusão de sentimentos indistintos, pois na verdade, nega exatamente àquilo que inconscientemente deseja, visto ser o outro uma parte dele mesmo. Esta passagem revela as impressões incômodas do narrador ao deparar-se com seu duplo:

Havia qualquer coisa nos modos do estranho, e no tremor hesitante de seu dedo, conforme o erguia entre meus olhos e a luz, que me encheu de um espanto absoluto; mas não fora isso que tão violentamente me emocionara. Foi a pregnância de solene admoestação em sua elocução singular, baixa, sibilante; e, acima de tudo, o caráter, o tom, o timbre daquelas poucas sílabas simples e familiares, ainda que sussurradas, que vieram como uma miríade de lembranças precipitadas de tempos idos, e que atingiram minha alma com o choque de uma pilha galvânica. Antes que pudesse recobrar o uso de meus sentidos ele havia partido. (POE, 2016, p. 36)

Aqui observamos que o narrador delinea um núcleo de familiaridade com o estranho ao elencar “uma miríade de lembranças de tempo idos”. O que é justificável, visto que “quanto mais orientada a pessoa está, no seu ambiente, menos prontamente terá a impressão de algo estranho em relação aos objetos e eventos nesse ambiente.” (FREUD, 1919, p. 139). Mas esta familiaridade também retoma o estádio do espelho de Lacan, em que o sujeito se forma a partir da identificação com outro, seu duplo especular. Quando este sentimento de alguma forma retorna no “real”, é compreensível Wilson dizer ser atingido “como um choque de pilha galvânica”. Pois refere-se a algo que, em algum momento, foi banido de dentro, e que agora retorna e se impõe, ou seja, há um encontro não exatamente com o trauma, mas com o sentimento que a este se conecta e, por que não dizer, com a própria mãe?

É notável que o conto não apresenta nenhuma figura feminina. Não há menção, por exemplo, a uma professora, uma amiga, namorada e nem mesmo à própria mãe, de modo que Wilson sempre se refere aos pais de forma genérica. Logo somos inclinados a crer que seja este o significante foracluído do conto e do consciente de William Wilson, precipuamente por sugerir essa projeção e alucinação no seu duplo. Em conformidade Freud assevera que “todo delírio se encontra aplicado como um remendo no lugar em que originalmente apareceu uma fenda na

relação do sujeito com o mundo externo” (apud Quinet, 2006, p. 30). Em tese, a inexistência de representações femininas no texto pode sugerir que a ausência e o abandono experimentado por Wilson com intensidade traumática com relação à figura materna constitua o significante foracluído.

Crianças com extrema privação afetiva podem apresentar algum aspecto de depressão precoce e, conseqüentemente, sofrerem significativo prejuízo nos desenvolvimentos físico e psicológico. Deste modo se tornam crianças emocionalmente frágeis e incapazes de metabolizarem psiquicamente as rupturas críticas com a figura da mãe que podem advir por inúmeras razões, dentre as quais: luto, abandono, internação ou mesmo as psicopatologias maternas. Wilson ressalta acerca das debilidades psíquicas dos pais em várias passagens. De outra maneira, além do abandono afetivo oriundo de uma possível falha no estágio do espelho, período de identificação com a mãe e submissão à Lei da linguagem, também houve o abandono físico em fase posterior da infância e, já em sua fase adulta, a narrativa sugere luto pela perda de toda a família.

Mas quem era aquele Wilson? - e de onde vinha? - e quais eram seus propósitos? Acerca de nenhuma dessas questões pude me satisfazer; meramente constatei, em relação a ele, que um súbito acidente em sua família levava a sua saída da instituição do dr. Bransby na tarde do dia em que eu próprio fugira. (POE, 2016, p.39)

Nesse sentido o duplo de Wilson, a projeção de sua imagem, remonta, imaginária e inconscientemente à fusão do eu com a figura materna no primeiro tempo lógico do estágio do espelho. Supostamente, podemos pensar nos casos de sujeitos que não conseguem, segundo a psicanálise, superar o complexo de Édipo, o que pode ser uma representação psicanalítica presente no conto, elaborada pelas estratégias narrativas de Edgar Allan Poe. Freud e Lacan reconheciam que poetas e artistas conseguem captar numa metáfora, imagem ou detalhe, o que a psicanálise necessita de páginas e páginas para elaborar em termos da técnica. Nesta propensão o conto reporta ao estágio do espelho, em que o eu e o Outro são um só, uma só imago, uma ficção e alienação da figura do eu. Para Quinet:

“Se o lugar do Outro vem a ser ocupado por um personagem que suporta as identificações imaginárias do sujeito, o psicótico o perceberá com medo, agressão e rivalidade. Assim, o personagem inicialmente idealizado torna-se aquele que o observa, dá-lhe ordens e o submete ao seu querer. O sujeito é perseguido pelo supereu personificado. (QUINET, 2006, p. 31)

Em seu delírio de projeção do duplo Wilson sente-se constantemente perseguido e censurado: “Já falei mais de uma vez dos repulsivos ares protetores que assumia em relação a mim, e da interferência frequente e obsequiosa com minha vontade” (Ibidem, p. 34). Ademais chegou a sugerir que a pouca idade (a sua mesma) e a inexperiência do Outro não condiziam com sua postura de conselheiro: “[...] que me seja permitido lhe fazer a pura justiça de admitir que não consigo me recordar de uma ocasião sequer em que as sugestões de meu rival tenderam pelo lado desses erros ou tolices tão comuns a sua idade imatura e aparente inexperiência.”(Ibidem) Em outras palavras, o espelho como o espectro da mãe personificado, ao menos da forma como foi idealizado. E quanto aos sentimentos evocados pelo duplo, assim definia parte animosidade petulante que ainda não era ódio, parte estima, uma dose de respeito, e muito medo, com uma quantidade imensa de curiosidade, em consonância com o próprio Quinet.

Estar atento ao relato de Wilson é como “escutar” a matéria que constitui seu sofrimento, intenso e pungente, ele mesmo em busca do gatilho, do trauma, a causa silenciosa por trás de sua comoção psíquica. Das câmaras da morte ele grita ao passado, quando apenas um infante, dono de um ego frágil e desprotegido e totalmente dependente do Ego da mãe, não foi capaz de assimilar a realidade do abandono tal qual se impunha em sua vida. Portanto, uma experiência perturbadora do Ego, um desamparo vivenciado em uma fase precoce do amadurecimento emocional. A atmosfera criada na narrativa, ao mesmo tempo trágica e poética, denota uma variedade de comunicados mascarados do psiquismo comovido de Wilson. Primeiro um saudosismo ilusório que em si mesmo se contradiz, quase como uma construção desejada de um lugar feliz (que nunca de fato existiu) para, na verdade, encontrar um trauma. Depois o retorno de uma emoção complexa e abolida do simbólico, no real, dissimulada de condescendência e proteção e que, na verdade, parece vincular-se à figura da mãe, visto a foraclusão deste significante na cadeia simbólica. E tal qual o analista do narrador, somos nós este, o leitor, àquele que vagueia entre o possível colhendo e acolhendo no simbólico um William Wilson clivado, este paciente feito de palavras em nosso desafetado divã literário.

4 WILLIAM WILSON E THE FALL OF HOUSE OF USHER: UMA COMPARAÇÃO DO DUPLO

4.1 Casa e o Lago: Espelhos de Roderick Usher e Madeline Usher

A *Queda da Casa de Usher* foi publicado em 1839 na coletânea de contos de Edgar Poe, *The Grostetue and Arabesque*, da qual também faz parte o conto *William Wilson*. A narrativa é perpassada por uma tensão profunda que reverbera para além de suas poucas e densas páginas. O narrador inominado e em primeira pessoa, descreve com perplexidade o espaço insólito da mansão de Usher, um lugar onde se confundem as impressões, onde a ambiguidade é presente como recurso primário e fragiliza a cada instante da narrativa os limites entre o real e o imaginário.

Além disso, temas relativos à morte e à decadência humana são recorrentes na obra de Edgar de Allan Poe, o que é bem considerável se observarmos, por exemplo, sua curta e trágica biografia. Sabemos que o medo da morte assombra o ser humano desde que se deu conta de sua finitude, quer dizer, em algum momento a vida é extinta e, quase sempre, isto é inesperado. E apesar de ser um evento natural da existência, ao ter que lidar com a morte, é inevitável a perturbação do espírito, sobretudo daqueles que são mais sensíveis, como escritores e outros artistas, o que torna este aspecto do texto fantástico ainda mais interessante e atrativo.

Em *A Queda da Casa de Usher*, Roderick, certo da própria morte e do que restou do legado familiar, escreve a um amigo, que é o narrador do conto, para uma espécie de despedida e testemunho da obliteração desta antiga e peculiar estirpe. O tom melancólico e urgente da carta faz com que o narrador aceite o convite. Além disso, haviam sido amigos próximos na infância. Ao chegar à casa, chama a atenção do narrador o comportamento nervoso de Roderick, supersensível e afetado psiquicamente. Além disso, a irmã Madeline Usher também se encontra gravemente enferma, de modo que vem a morrer alguns dias depois, ao que os dois amigos, em vez de enterrá-la, optam por depositá-la numa cripta em um dos espaços subterrâneos da casa. Depois de um tempo, no entanto, em uma noite tempestuosa, enquanto os amigos se encontram em um dos cômodos lendo histórias de cavalaria em voz alta, os sons descritos no texto parecem criar vida, como se fossem ruídos da própria casa. Roderick, atordoado com os sons aparentemente sobrenaturais, diz ao amigo que sepultaram Madeline viva, sugerindo que os ruídos fossem dela deixando a cripta para ir encontrá-los. Inesperadamente ao som das trovoadas da tempestade, a porta do quarto se abre e os irmãos Ushers se jogam nos braços um

do outro e, em seguida caem mortos ao chão. O narrador, apavorado, foge da casa que desmorona imediatamente às suas costas, bem a tempo de se salvar e também de contemplar sua ruína no lago.

O exposto impacto sofrido pelo narrador diante da singularidade do ambiente, dos fatos presenciados e no esboço dos sentimentos evocados, é um aspecto comum aos textos do estranho, uma inscrição estrutural do gênero. Sobre esta estrutura narrativa, Todorov nos assevera que

por necessidade de explicar o fantástico, existe também o estranho puro. Nas obras pertencentes a este gênero, relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma forma ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos. A definição é, como se vê, larga e imprecisa, mas tal é também o gênero que descreve: o estranho não é um gênero tão bem delimitado quanto o fantástico. (TODOROV, 2013, p. 157)

Em *A Queda da Casa de Usher*, estamos diante de um conto do estranho. Ao final da narrativa ficamos diante de duas questões aparentemente insólitas, a ressurreição de Madeline Usher e o desmoronamento da casa. No entanto, se retrocedermos no texto, perceberemos que há menção clara referente a tais eventos, Madeline Usher parecia sofrer de uma doença nervosa mal diagnosticada que apresentava, algumas vezes, um aspecto catapiléptico. Além disso, havia uma extensa rachadura em uma das paredes da casa, que se estendia até a sua fundação no lago: “Talvez um olho de um observador atento descobrisse uma rachadura quase imperceptível, que partindo do teto da fachada, abri caminho em ziguezague através da parede e ia perder-se nas águas funestas do lago” (POE, 2006, p. 223). Então os eventos que pareciam inexplicáveis por seu aspecto sobrenatural, na verdade se explicam nas leis do mundo natural; trata-se, portanto, de uma ilusão. Para Todorov (2013, p.158), *A Queda da casa de Usher* é um dos textos de Edgar Poe que melhor ilustra um estranho próximo ao fantástico, pois há inúmeras possibilidades de interpretação, conforme sabemos, fazendo com que o leitor hesite na explicação do fenômeno sobrenatural. Propondo uma interpretação convergente com a nossa, Todorov acrescenta: “A explicação sobrenatural é, portanto, apenas sugerida, e não é necessário aceitá-la” (TODOROV).

No conto *William Wilson*, no entanto, a explicação para o evento sobrenatural, ao final da narrativa, quer seja o confronto com o duplo e o assassinato deste, não se explica tão claramente como em *A Queda da Casa de Usher*. Neste último, se aceitamos a sugestão de explicação que a narrativa nos apresenta, torna-se evidente que, o que houve, foi uma ilusão

dos sentidos, Madeline era cataplética e a casa, já antiga e rota, não resistiu à tempestade e desabou. Ao analisar o duplo, por exemplo, recorreremos às pistas do texto com relação ao aspecto genético da família incestuosa, os problemas psíquicos enfrentado pelas personagens e a duplicação reverberada na própria narrativa como representação psíquica em toda a estrutura. Isto é, ainda estamos buscando apoio nas leis naturais.

Em *William Wilson*, o mesmo ocorre, há uma queixa sobre a genética dos pais, sempre aludidos como incapazes psíquicos, pistas sobre o caráter imaginativo do próprio narrador – que, neste caso, é William Wilson, que nos suportam na análise do duplo. No entanto, a cena do confronto com o duplo em que há o assassinato, não fica tão claro se Wilson rompe com este duplo aparentemente ilusório, representando, portanto, uma morte somente metafórica, ou se este rompimento compromete sua própria vida, fazendo dele, de fato, um assassino de si “assassinastes a ti mesmo” (POE, 2016, p. 66).

Em *A Queda da Casa de Usher*, no entanto, há um aspecto nos sentimentos de Roderick Usher que chama bastante atenção: “Estremeço ao pensamento de qualquer incidente, mesmo o mais trivial, que possa influenciar essa intolerável agitação de minha alma. Não abomino de fato o perigo, a não ser por seu absoluto efeito – o terror”. O maior fantasma de Usher, portanto, é o medo. Um medo que se vincula à figura da irmã, como uma projeção psíquica para sua interioridade rota, como se somente a presença dela o fizesse sentir-se completo, embora houvesse o conflito relativo ao desejo (quem sabe uma condição) incestuoso que a narrativa sugere. Sobre este aspecto, o narrador observa:

A crença, entretanto, estava ligada (como já aludi previamente) às pedras cinzentas do lar de seus antepassados. As condições da sciência aqui haviam sido, imagina ele, cumpridas pelo método de colocação dessas pedras – na ordem de seu arranjo, bem como devido a infinidade de fungos que as cobriam, e as árvores definhadas que havia em torno – acima de tudo, na prolongada persistência imperturbável desse arranjo, e em sua duplicação nas águas inertes do lago. Sua evidencia o- a evidencia desse caráter sciente – podia ser vista, ele disse (e nisso levei um susto ao ouvi-lo falar), na gradual e contudo indiscutível condensação de uma atmosfera que lhes era própria em torno das águas e das paredes. O resultado se podia descobrir, acrescentou, naquela muda e contudo insistente e terrível influência que por séculos moldara os destinos de sua família, e a que ao tornara a ele naquilo que eu agora via – o que ele era. Tais opiniões não necessitam de comentário, e não farei nenhum.

Uma alusão metafórica à questão incestuosa da família, em que as mulheres são representadas pelo “lago inerte”, aquele que não tem ação, que apenas está para as pedras cinzas das quais a casa se fundamenta precariamente ao longo dos anos. Pedras depositadas cumprindo um “método de colocação”, insistentemente e de forma doentia “devido à infinidade de fungos

que as cobriam e as árvores definhadas que havia em torno”. Toda a natureza que aparece neste texto é morta ou adoecida, até mesmo o lago, à exceção de sua aparição no poema de Rodrick onde ele flui – rememorando os tempos bons, também é quieto e silente. Esta sciência, portanto, de que o narrador tanto fala como uma convicção, é mais uma confirmação para a unificação dos Ushers, da Casa e do Lago, todos com uma origem conectada em torno desta metódica colocação “de pedras” ao longo dos anos. O que também nos leva a refletir sobre o atual estado de espírito de Rodrick, em que tudo afeta seus sentidos, sejam eles quais forem “e portanto sua sciência”. E sobre a unicidade dos irmãos e de seus espelhos (a casa e o lago), “sua evidencia podia ser vista na gradual e, contudo, indiscutível condensação da atmosfera que lhes era própria em torno das águas e das paredes”. Mais uma vez a narrativa sugere a conexão indissociável de Rodrick e Madeline Usher, também representados por seus espelhos psíquicos, quais sejam a casa e o lago.

Objetivando estabelecer uma analogia com o depósito metódico das “pedras” na construção da casa de Usher, e ainda sustentando a hipótese de Roderick Usher, de alguma forma se sentir a representação física e psíquica de todos os seus antepassados, retornamos ao estádio do espelho de Lacan. Se compararmos a arena lacaniana à casa de Usher, de igual modo refletindo uma estrutura imaginária que se concentra apenas em si, podemos pensar em Roderick Usher como o último de sua estirpe, multiplicado e identificado em um plano imaginário à sua anômala descendência, de modo que sua aflição e medo está em torno do “peso” de ser ele mesmo o último deles. Sobre a identificação imaginária com o outro no estádio do espelho de Lacan, Maria Inês França coloca nos seguintes termos:

O drama do espelho se compõe, esquematicamente em dois momentos, segundo Lacan: um, anterior, de insuficiência e desamparo motor, e outro de unificação. O primeiro momento corresponde clinicamente às fantasias do corpo despedaçado, fragmentado; o segundo a uma unificação da imagem, um corpo totalizado, que dá uma forma ortopédica ao eu do sujeito. O estádio do espelho vai, então, da insuficiência à antecipação que a imagem sustenta, do corpo fragmentado ao totalizado. É esta forma que dá a impressão ao eu de ser Um. É justo o fato de a consciência reconhecer este eu como Um que faz com que Lacan chame este registro de imaginário, ou seja, o eu é esta unidade imaginária. (FRANÇA, 1997, p. 80)

Por se concentrarem ao longo dos anos em torno da própria genética, já apresentam um acentuado traço narcísico, de modo que Roderick Usher, diante da eminência da morte da irmã, agora parte gradualmente de um corpo totalizado para um corpo fragmentado. Sobre este retorno ao estádio de fragmentação, Roderick demonstra acentuado desequilíbrio psíquico e chega a afirmar que conhece a origem do medo, isto é, a perda da irmã – não em si, mas no que

isso representa. O fato de a identificação ser imaginária (o lugar do eu por excelência) com todos os seus antepassados, faz com que Roderick considere que a morte da irmã represente para ele não apenas uma perda comum, mas um terrível prenúncio para o seu próprio fim. Aqui também estabelecemos uma relação com a teoria freudiana acerca do estranho na condição daquele que “anuncia a morte”.

Segundo Roderick Usher, grande parte da melancolia e perturbação de espírito se relacionam com a enfermidade prolongada e a morte eminente da irmã Madeline Usher, que ele descreve como “ternamente adorada” (2006, p. 227). Se considerarmos a unicidade sugerida pela narrativa, tanto dos irmãos Ushers como da própria casa – fundamentada em um lago, podemos compreender a ansiedade de Rodrick diante da ruína de tudo o que representa sua estirpe e seu próprio Ego, principalmente se considerarmos ambos, Rodrick e Madeline como partes distintas de uma mesma pessoa e que podem ser representadas pela casa e pelo lago onde está se fundamenta, elementos já inicialmente personificados numa condição de decadência e trauma desde suas bases. Rodrick Usher e a irmã foram os únicos companheiros um para o outro durante muitos anos, à parte a significação do laço afetivo (e a considerar o aspecto familiar incestuoso), sua perda seria ainda mais difícil de ser enfrentada, devido ao fato de serem ambos os últimos dos Ushers, a morte de um deles, portanto, representaria a ruína da família Usher, de modo que sobre ele recairia particularmente o peso de ser o último dos Ushers.

Ao mencionar acerca dos pais e do legado genético, por seu turno, William Wilson demonstra muito mais desprezo que saudosismo, embora em alguns fragmentos da narrativa isto chegue a acontecer. O nome familiar representado por “Wilson”, ao contrário de “Usher”, é indesejado e motivo de vergonha, não de orgulho “a página imaculada diante de mim não necessita ser manchada com meu verdadeiro nome” (2012, p. 25). Esta é uma das principais características em que se encontra divergência nas obras, os Usher têm orgulho do nome de família, chegando quase a personificá-lo na figura da casa, enquanto em William Wilson o nome é motivo de vergonha e repúdio.

Portanto, percebe-se que a casa pode ser considerada tanto a tradição familiar e genealógica como a herança genética dos Ushers. Nesse sentido, a casa pode ser vista como a representação do *eu* fendido e de sua relação com o lago, um *eu* que possui como que uma rachadura em ziguezague da mesma forma que a casa, ao passo que o lago pode ser visto como o espelho e o *outro* desse *eu* que se projeta no lago, que se projeta no feminino, que se projeta nos braços de Madeline. De forma insistente, esse *eu* tenta recuperar a imagem de totalidade projetada no outro, sugeridos aqui no lago e em Madeline, mas a imagem do corpo despedaçado

(a rachadura em ziguezague) lhe causam angústia. Assim, o medo da perda de Madeline vem à tona constantemente, como que um acontecimento premente que vai consolidar a perda e a imagem do corpo despedaçado.

4.2 Uma fenda no Ego, uma fenda na casa: a construção dos espaços como representação do psiquismo das personagens nas narrativas

Quanto à caracterização do espaço do conto, a atmosfera com que o narrador se depara ao chegar à casa provoca uma acentuada estupefação: “O que era isso – parei para pensar – o que era isso que me debilitava ao contemplar a Casa de Usher?”. Este assombramento é intensificado pela presença da natureza morta e pela estação presente, o “Outono”, tempo em que as folhas já mortas, caem para encerrar um ciclo. E o narrador acrescenta sobre a decadência do ambiente: “o capim crescendo esparsos e espessos – uns poucos troncos esbranquiçados de árvores fenecidas” (2012, p. 221). Podemos observar que a ideia de morte e obscuridade é expressa em vários momentos da narrativa, e quase sempre relacionada às descrições tanto das personagens – Roderick e Madeline, quanto da casa e ainda do lago. Eis mais uma fala do narrador que evidencia tal obscuridade:

A tal ponto estimulava a imaginação que cheguei realmente a crer que por todo o entorno da mansão e do domínio pairava uma atmosfera peculiar a eles próprios e a suas imediatas redondezas – tresandava das árvores apodrecidas, da parede cinzenta, do lago silente – um vapor pestilento e místico, pesado, letárgico, fracamente discernível, e plúmbeo. (POE, p. 223)

Ao lidar com estas sensações opressoras advindas da contemplação do ambiente, o narrador estabelece uma estranha comparação da cena com a composição de um quadro artístico, ao que diz: “Possivelmente, refleti, um mero arranjo diferente dos pormenores da paisagem, dos detalhes do quadro, bastaria para modificar ou talvez aniquilar, sua capacidade para a pesada impressão...” (ibidem, p.222). Isto é, ele confirma que todos os detalhes da cena descrita na narrativa são imprescindíveis para elevar suas sensações, embora sugira que mesmo uma ínfima alteração, poderia ser o bastante para extinguir tal assombramento.

Aqui também está implícita a ideia máxima da composição poeana, isto é, a expressão da totalidade da obra, em que todos os arranjos, mostrando-se de uma só vez – ainda que ocultando suas particularidades –, são ricamente necessários à compreensão do todo. Em conexão com o tema da arte frequentemente elencado no conto por meio das descrições de

quadros, músicas e poesias, somos inclinados, a partir desta assertiva, a reforçar a hipótese de que a casa seja, de fato, um quadro psíquico de Roderick Usher, todo arranjado da forma necessária à sua própria compreensão.

Esta relação de equivalência entre o espaço, aludido como um quadro inicialmente, e o próprio lugar de Roderick na narrativa, isto é, na condição de um artista enlouquecido, nos impulsiona a ponderar sobre a experiência de apagamento dos limites proposta por Todorov, em que o narrador como o representante da luz, seria aquele convidado não apenas como um apreciador do “quadro”, mas como aquele capaz de delimitar os limites outrora esmaecidos. Em outras palavras, são os inúmeros detalhes que nos conduzem na propensão de uma experiência de transgressão dos limites, principalmente se observarmos a relação sutil de equivalência nas caracterizações de Roderick e da casa de Usher, como se um fosse o espelho do outro: “o mato crescendo esparso”, aqui lembra a forma como crescem os cabelos do jovem: “cabelos crescendo esparsos; “janelas vagas semelhantes a olhos”, personificação da casa, Roderick com olhos vagos, dispersos; “paredes nuas”.; aqui a ideia do vazio, a vida de Roderick parece confusa e vazia. E sobre o jovem: “rosto macilento”, “rosto cadavérico” (POE, 2016, p.225). Tais semelhanças, portanto, nos levam a considerar uma profunda confusão entre o mundo sensível e o imaginário. Em Todorov temos que

É notório que a aptidão dos esquizofrênicos para separar os domínios da realidade e da imaginação fica enfraquecida. Contrariamente ao pensamento dito normal que teria que ficar dentro do mesmo domínio, ou quadro de referência, ou universo de discurso, o pensamento dos esquizofrênicos não obedece às exigências de uma referência única. (ANGYAL, apud TODOROV, 2008, p. 123)

Esta unificação do ser com o objeto, esta ruptura dos limites psíquicos é uma característica importante não apenas da esquizofrenia, mas de inúmeras psicoses alucinatórias. O que ocorre é que o campo do discurso é transgredido e não há mais um ponto específico de referência no mundo simbólico. O ser se desconstrói e, conseqüentemente, sua própria realidade também, já que são partes indissociáveis. Na qualidade de estranheza também está a ideia do duplo, do corpo desdobrado no outro com ou sem apagamento total dos limites psíquicos, pois conforme a psicanálise atesta, nas psicoses alucinatórias existem aqueles sujeitos que se relacionam em nível maior ou menor com o real, sendo que algumas alucinações são bastante específicas. Sobre a ideia do duplo como o “anunciador de morte” tal qual Freud o denominou, observamos que

A dimensão estranha a duplicidade do eu, pois a angústia do duplo é própria de uma identificação maciça do eu com o outro e de uma ameaça terrível de fusão, o que afirma o eu como formação reativa necessária. Em relação ao duplo, Freud apresenta o lugar mais familiar – a representação do desejo de um outro significativo – se tornando o lugar estranho. O fenômeno do duplo se liga a um lugar primitivo, põe em jogo o mecanismo do eu inconformado com o prenúncio de sua mortalidade, o que funciona colocando como não – idêntico o que lhe causa desprazer. (FRANÇA, 1997, p. 74)

Em *A Queda da Casa de Usher*, Roderick demonstra um medo terrível relacionado a morte da irmã, segundo ele, não o assombra a morte em si, mas o que pode advir desta, ou seja, seu próprio aniquilamento, isto é o que lhe amofina. Roderick sabe que na morte da irmã está a verdadeira fusão a partir da extinção de todos os Ushers – já que ele seria o último. Portanto, um encontro de todos eles nas suas próprias veias, uma união máxima e, por conseguinte, a sua própria morte. Nesta fusão, consiste todo o peso de ser o último dos Ushers, o que tanto o aterroriza, conforme este fragmento o pode demonstrar:

Ele admitia, entretanto, embora com hesitação, que grande parte da peculiar melancolia que desse modo o afligia podia ser rastreada até uma origem mais natural e muito mais palpável – à enfermidade grave e prolongada – na verdade, ao óbito evidentemente próximo – de uma irmã ternamente adorada – sua única companheira por longos anos – sua última e única relação de sangue neste mundo. “Seu falecimento”, disse, com um amargor que jamais esquecerei, faria dele (ele, o desesperado e frágil), o “último da antiga estirpe dos Ushers”. (POE, 2016, p. 227).

Sobre o confronto com a morte e a forma como se relaciona a existência de duplos, temos que, no conto *William Wilson*, a personagem, ao confrontar o seu duplo, de fato encontra a morte ao ferir-se mortalmente de espada. Roderick Usher, por sua vez, encontra-se pela primeira vez sob a perspectiva da morte com sua irmã Madeline Usher e, ao se unirem abraçando-se, ambos falecem e com eles desmorona também a casa sobre o lago.

Sobre a multiplicação da personalidade, característica presente na transgressão dos limites, Todorov afirma que “se tomada ao pé da letra, é uma consequência imediata da passagem possível entre matéria e espírito: somos muitas pessoas mentalmente, em que nos transformamos fisicamente” (TODOROV, 2008, p. 125). Roderick Usher e a Casa, e tudo o que esta representa em razão da purificação do sangue, um aspecto vivificador e paradoxal ao mesmo tempo, nos leva a crer que Roderick assumiu para si a existência cósmica de todos os seus antepassados, como um catalisador de um ciclo complexo, puro e duradouro. Além disso, o próprio apagamento do limite entre o sujeito e o objeto, no caso, Roderick e a casa, é uma extensão deste mesmo princípio de multiplicação da personalidade. “O esquema racional nos

representa o ser humano como um sujeito que entra em relação com outras pessoas ou com coisas que lhe são exteriores, e que têm estatuto de objeto. A literatura fantástica abala esta separação abrupta.” (TODOROV, 2008, p. 125). Por isso dizer que o efeito de ruptura dos limites é recorrente na obra de Poe. Todorov (2008, p. 54) afirma: “A outra série de elementos que provocam a impressão de estranheza não está ligada ao fantástico, mas ao que se poderia chamar de uma ‘experiência dos limites’, e que caracteriza o conjunto da obra de Poe.” Para reforçar nossa hipótese em torno desta integração das personalidades, analisemos este fragmento:

Era essa deficiência, considerava eu, enquanto examinava em pensamentos a perfeita conformidade entre a natureza da propriedade e a reconhecida natureza das pessoas enquanto eu especulava sobre a possível influência que uma, no longo intervalo dos séculos, devia ter exercido sobre a outra – era essa deficiência, talvez, de uma progênie colateral, e a conseqüente transmissão invariável, de pai para filho, do patrimônio acompanhado do nome, que havia, finalmente, de tal modo identificado os dois a ponto de fundir o título original da propriedade na denominação estranha e equívoca de “Casa de Usher” - denominação que parecia abranger, na mente dos camponeses que a usavam, tanto a família como a mansão familiar. (POE, 2016, p. 223)

Neste ponto o narrador estabelece uma relação entre a Casa de Usher e Roderick Usher, considerando acerca da natureza genética integrada e deficiente, o que reforça nossa análise acerca da multiplicação das personalidades e da própria transgressão dos limites, como se o espaço e as pessoas da casa, de fato, representassem algo único, ainda que suas partes estejam dispersas no espaço e no tempo. É neste ponto precisamente onde também se estabelece o duplo, inicialmente atraído para a figura de Madeline Usher, mas, se observarmos atentamente, não apenas a irmã presente, mas todas as irmãs e irmãos antepassados, além da própria representação da casa e do lago, como duas entidades personificadas e representativas de Roderick e Madeline Usher. Por isso também, a casa é espelhada no lago, isto é, o duplo não está apenas no presente, mas também reflete nas fundações, na origem familiar, visto que o lago fundamenta a casa.

Em contrapartida, em *William Wilson* temos um duplo ilusório e bem delineado, um espectro da própria imagem especular e com características opostas. Um duplo nascido no vão da consciência de Wilson no período da infância e a partir de um trauma psíquico acentuado por uma herança genética comprometida, o qual evidencia-se, claramente pela forclusão do nome da mãe. Embora seja considerado um dos textos mais importantes no que diz respeito a abordagem do duplo, temos que a temática aparece com mais profundidade e complexidade em

A Queda da Casa de Usher, pois neste último, o duplo aparece como um emaranhado de espectros de toda uma estirpe paradoxalmente unificada e despedaçada ao longo dos séculos, representado, não apenas pelos irmãos Ushers em suas representações humanas, mas também por toda representação espacial da casa e do lago, que refletem seus psiquismos. O trauma neste último texto, representado pela fissura da casa que estende em zigue-zague até atingir as profundezas do lago – que é a fundação da casa, só acentuam o mistério relacionado à origem do duplo, nos impulsionando, de fato, a crer em sua relação com a origem dos próprios Ushers. Se considerarmos o tronco familiar derivado de linha direta e pura de descendência, estamos diante da complexa origem do duplo, ou seja, desde sempre duplicados uns nos outros, sendo sempre partes distintas de si mesmos, sem nunca se contaminarem, os Ushers são, portanto, todos eles indissociáveis.

Se bem observamos, esta indissociabilidade é também perceptível na representação da casa e do lago, segundo o texto, a rachadura da parede se estende até as profundezas do lago (que é a fundação da casa). Em *William Wilson* existe reverberações do duplo conforme já o atestamos no capítulo anterior: Brandsby e o Reverendo; ambiente interno e externo do prédio; Virtude e Perversão. Enquanto que neste outro, o duplo é uma cadeia que aprisiona a multiplicação da personalidade de Roderick, que comporta todo o legado sanguíneo e, na narrativa, não reverbera para além de suas projeções subjetivas e que representam a ruptura dos limites entre o sujeito e o objeto. Para melhor compreendermos certas assertivas, retomemos a cena da chegada do narrador ao terreno dos Ushers.

Sobre a composição da cena de chegada das personagens em seus novos mundos, temos que em *William Wilson* o narrador também se depara com um ambiente novo, um enorme e antigo prédio escolar, sobre o qual as descrições e sensações provocadas divergem daquele outro em vários aspectos. Analisemos este fragmento: “Minhas mais antigas lembranças de uma vida escolar estão ligadas ao prédio grande, irregular, elisabetano de um vilarejo na Inglaterra, onde havia um vasto número de árvores gigantescas e contorcidas e onde todas as casas eram excessivamente antigas.” Aqui a ideia de perturbação na composição da cena também é verificável e, de igual modo, a natureza possui um aspecto de morbidez e de irregularidade. Quanto às impressões de medo, o narrador de *William Wilson* também atesta “Que impressões de profundo temor ele não inspirava!”. (2012, p. 27). Ou seja, também a chegada de *William Wilson* ao prédio escolar de Brandsby fora perturbadora, causadora de profundo medo.

Assim como *William Wilson* inicia suas descrições do prédio de Brandsby observando os aspectos externos do espaço, o narrador de *A Queda da Casa de Usher* também inicia suas

descrições pelo espaço exterior. Sua narrativa é impregnada de exagerações e se refere tanto à casa quanto ao lago que a circunda em sua fundação, o que seduz a atenção do leitor em razão desta estranheza, característica comum às narrativas fantásticas.

Contemplei a cena diante de mim – a mera casa, e os simples aspectos panorâmicos da propriedade – as paredes nuas – as janelas vagas semelhantes a olhos – o capim esparso e espesso – uns poucos troncos esbranquiçados de árvores fenecidas – com uma depressão de alma tão absoluta que não a posso comparar mais adequadamente com nenhuma outra sensação terrena senão com o estado pós-onírico daquele que se entregou às dissipações do ópio – a amarga recaída na vida cotidiana – o hediondo cair do véu. (POE, 2016, p. 211)

Na caracterização do espaço, a linguagem é intensamente poética, rica em metáforas, figuras de hipérbole e até mesmo de personificação, que o narrador usa ao descrever a casa, cujas janelas são representadas como “olhos” e as paredes aparecem “nuas”. Esta personificação pode ser relacionada ao personagem central, Rodrick Usher, pois o mesmo estado de eminente dissolução em que a casa foi encontrada, fora o seu próprio, melancólico, assombrado, frágil e prestes a ruir. Eis um fragmento em que o narrador descreve Rodrick: “Era com dificuldade que eu podia me forçar a admitir a identidade daquele ser macilento diante de mim como sendo o companheiro de minha tenra infância. O semblante cadavérico; [...] mais que tudo me sobressaltavam e mesmo assombravam.” (POE, 2016, p. 226). Nesta descrição encontramos uma convergência com a sensação experimentada pelo narrador também ao se deparar com a casa.

É importante notar um ponto divergente na representação dos espaços nos dois contos. Em *A Queda da Casa de Usher*, Roderick e Madeline estão em um único espaço, a casa com uma fenda, o que sugere uma atitude autóctone, como uma tentativa de recuperar, imaginariamente, a totalidade perdida num passado longínquo, buscando a fusão do duplo. Em contrapartida, William Wilson não se prende ao local, mas está sempre migrando, como que fugindo do seu duplo. No entanto, os espaços desse último conto são sempre sombrios, escuros e com pouca luminosidade, o que aponta para a dificuldade de distinguir o eu e o outro.

A decadência de Roderick, no entanto, está conectada à sua doença psíquica. Quanto a este ponto e todas às alusões genéticas verificadas nos contos, tanto William Wilson quanto Rodrick Usher possuem acentuadas propensões imaginativas – o que também explica o uso da linguagem poética, sendo que Rodrick, mesmo não sendo narrador, é constantemente ativo no texto. Nesse sentido, o caráter imaginativo revela as propensões mais íntimas do sujeito,

relevando consciência, ressentimento, melancolia e subjetividade (LUDWIG; FERREIRA, 2019).

Além disso, frequentemente as psicoses e as neuroses são explicações para a literatura fantástica. Sobre o aspecto imaginativo de Roderick, o narrador observa suas impressões: “Eu tinha consciência, entretanto, que sua família, das mais antigas, se distinguira, desde tempos imemoriais, por uma peculiar sensibilidade de temperamento, patenteando-se através das longas eras em inúmeras obras de exaltada arte.” (POE, 2012, p. 222), referindo-se à composição imaginativa dos Ushers. Enquanto William Wilson (sendo ele mesmo o narrador) se descreve nestas palavras: “Descendo de uma estirpe notável desde sempre por seu temperamento imaginativo e facilmente excitável; na mais tenra infância, dei mostras de ter herdado plenamente o caráter familiar.” (2012, p. 26). Conforme podemos observar, o resultado de uma herança genética comprometida é sugerido como uma possível origem para o adoecimento psíquico das personagens, isto é, a mesma técnica para articular a temática do estranho e que de alguma forma se conectará à explicação dos fenômenos ao final das narrativas, fora empregada.

A despeito do tronco familiar dos Ushers, entretanto, há uma característica peculiar com relação àquele outro. De acordo com a narrativa, a família Usher era oriunda de uma linha direta de descendência, ou seja, a genética se mantinha pura. Mesmo ao longo dos séculos, não houve um único cruzamento genético relevante, “nenhum ramo duradouro” (2012, p. 223) que fosse capaz de alterar significativamente a pureza de sangue destes, uma transmissão invariável e incestuosa de geração para geração e que atenuava a estranheza do narrador diante de tudo que significava a casa de Usher, como algo vivo e que transcendia uma simples denominação familiar ou de posse. “Era essa deficiência, talvez, de uma progênese colateral, e a consequente transmissão invariável de pai para filho, do patrimônio acompanhado pelo nome, que havia, finalmente, de tal denominação estranha e equívoca de ‘Casa de Usher’ – que parecia abranger [...], tanto a família como a mansão familiar.” (2012, p. 223). Neste fragmento observamos que dada a constituição histórica tanto dos Ushers quanto da própria casa, ambos se conectam e chegam mesmo a se confundir. Para Bachelard (2000, p. 200) “A casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. Até a mais modesta habitação, vista intimamente, é bela.” Nesta narrativa, no entanto, a casa de Usher não é apenas o universo dos Ushers, mas também os próprios Ushers, amalgamados e indissociáveis, como o próprio texto o revela em seu desfecho.

Ademais, o legado sanguíneo dos Ushers, a conexão profunda com a casa e tudo o que significava a descendência da estirpe, Rodrick Usher admite padecer de uma deficiência genética, e chega mesmo a sugerir que o fato possa se relacionar com o restrito laço de sangue familiar, conforme podemos observar neste fragmento: “Demorou-se em alguma minúcia, no que concebia ser a natureza de sua enfermidade. Era, afirmou, um mal de constituição e de família, para o qual procurava desesperadamente achar remédio – uma mera afecção nervosa, acrescentou imediatamente, que iria sem dúvida passar.” Sobre o adoecimento, Rodrick observa de formas variadas a sua ciência da questão, desde a carta enviada ao narrador, até suas tentativas débeis de explicação.

Sofria na maior parte de uma agudez mórbida dos sentidos, somente os alimentos mais insípido era-lhe suportável, só podia usar trajes de uma determinada textura; os odores de todas as flores eram-lhe opressivos; torturava seus olhos até a mais débil luz; e havia apenas alguns sons peculiares, estes saídos de instrumentos e corda, que não o enchiam de horror. (2012, p. 226)

No fragmento acima, temos uma descrição de como todos os sentidos de Usher eram afetados, qualquer experiência mais significativa que envolvesse os seus cinco sentidos lhe eram desagradáveis e lhe causavam intenso horror. Uma fragilidade nervosa peculiar e bastante significativa, principalmente se considerarmos que os sentidos são as “portas” do mundo comum para o mundo individual. Ao contrário de William Wilson, que apenas sugere uma enfermidade psíquica de origem genética, Rodrick Usher é certo de sua loucura, “estou fadado a perecer nesta deplorável loucura” (p. 226). Ao pensar na representação das “portas” no texto, como aberturas para o sujeito do inconsciente das personagens, mais uma vez consideramos as representações psíquicas, ao que parece, em ambos os textos está presente uma difusão, inúmeras passagens, vãos, degraus, corredores, quase como espaços aleatórios, que coexistem mas não se conectam realmente.

4.3 As configurações do estranho e tensões psicológicas nos contos

Ambos textos são narrados em primeira pessoa e, nos dois casos, homens adultos em idade média. Esta é uma característica importante do texto fantástico, para Todorov “a primeira pessoa que ‘conta’ é a que permite mais facilmente a identificação do leitor com a personagem, já que, como se sabe, o pronome “eu” pertence a todos nós. Além disso, o narrador será um homem médio, em que quase todo leitor pode se reconhecer”. (TODOROV, 2008, p. 92). Nos

dois contos de Poe, o elemento do sobrenatural é contado pelo próprio narrador e de forma mais natural possível, fazendo digna a sua palavra e criando o efeito de identificação nas obras, por sua vez, é parte de um mecanismo psicológico que é interior ao próprio texto, portanto uma inscrição estrutural. Além desta característica inerente ao fantástico, temos a peculiaridade dos nomes dos narradores, visto que em nenhum dos casos o nome aparece. Em William Wilson, apenas um nome que ele próprio confessa ter sido “inventado” em razão de algum repúdio inicialmente misterioso, e que posteriormente observamos ser resultado de uma relação estranha com o nome do próprio pai.

Na configuração do fantástico, o uso das formas modais dos verbos constitui um dos principais recursos do gênero, visto que produzem o efeito da hesitação. No conto *A Queda da Casa de Usher* o recurso é presente, e a primeira recorrência se dá inicialmente, antes de o narrador adentrar à mansão, conforme podemos observar neste fragmento:

O que era isso – parei para pensar- o que era isso que me debilitava ao contemplar a Casa de Usher? Era um mistério de todo insolúvel; tampouco podia eu lutar com as sinistras quimeras que se abatiam sobre mim conforme eu ponderava. Vi-me forçado a recorrer à insatisfatória conclusão de que embora, sem a menor sombra de dúvida, haja de fato combinações de objetos muito simples dotados do poder de desse modo nos afetar, ainda assim a análise desse poder reside em considerações além de nosso alcance. (POE, 2016, p. 222)

Nesta passagem é perceptível o quanto o narrador se inquieta diante da contemplação da casa, um recurso que expõe a estranheza do ambiente e acentua a ambiguidade que marca o início da narrativa. O mesmo recurso é utilizado em *William Wilson* quando o narrador principia suas descrições exageradas sobre o prédio escolar e também sobre os sentimentos que o ambiente lhe provoca. No texto fantástico, as figuras comumente utilizadas nas descrições servem como etapas para o sobrenatural, é uma preparação do leitor. Para Todorov, “o primeiro traço assinalado é um certo emprego do discurso figurado. O sobrenatural nasce frequentemente do fato de se tomar o sentido figurado ao pé da letra. De fato, as figuras retóricas estão ligadas ao fantástico de várias maneiras, e devemos distinguir estas relações”. (TODOROV, 2008, p. 85). E acrescenta: “o exagero conduz ao sobrenatural” (2008, p. 86). Sobre as figuras em *A Queda da Casa de Usher*, temos que a natureza mórbida do ambiente descrito pelo narrador, seja inicialmente tomada ao pé da letra, a própria decadência da casa também presente nas descrições e a constante ideia de fechamento e morte. No entanto, conforme a própria narrativa sugere posteriormente, ao menos o eixo que conduz esta análise, somos impelidos a estabelecer uma relação entre o espaço descrito e a interioridade psíquica das personagens, já

anunciadamente adoecidas. Destas figuras que inicialmente se referem à casa, temos, portanto, uma extensão, de modo que cada uma delas também possa ser atribuída não apenas aos espaços, mas também as personagens. Podemos afirmar que o mesmo ocorre em William Wilson.

Se para Todorov a obra deva ser relacionada em sua unicidade e não apenas uma ou outra cadeia de significado, mas a forma como o todo se relaciona, podemos atestar que a escolha deste traço específico dos espaços, tanto da Casa de Usher como do edifício escolar de Wilson, também afeta a subjetividade¹ das personagens, que são as relações necessárias entre as partes constitutivas do texto. Por esta característica, por exemplo, o duplo como temática está para além das personagens duplicadas, mas repercute em outros níveis na narrativa, como na linguagem e nos espaços. Dentre as figuras que mais chama a atenção, está a da fissura na casa em *A Queda da Casa de Usher*, pois é um prenúncio para o que ocorrerá no fim da história, também uma característica do texto fantástico. “uma fissura quase imperceptível que, estendendo-se desde o telhado do edifício, na frente, descia pela parede em um zigue-zague, até se perder nas soturnas águas do lago” (p. 224). O que também sugere que os fundamentos da Casa estão no próprio lago, portanto, unindo-os fundamentalmente. Para Todorov,

As diferentes relações observadas entre o fantástico e o discurso figurado se esclarecem mutuamente. Se o fantástico utiliza continuamente figuras retóricas, é porque nelas encontrou sua origem. O sobrenatural nasce da linguagem, é ao mesmo tempo sua consequência e prova. (2008, p. 90)

Quer dizer, por se tratar de uma propriedade estrutural do gênero, nas histórias fantásticas as figuras de retóricas naturalmente serão presentes e necessárias à construção do texto. Além disso, o discurso em primeira pessoa também dificulta a verificação de uma verdade que tenha raízes no mundo comum, fora da realidade literária. Ainda para Todorov, a prova da verdade dentro do texto fantástico é algo impossível, o discurso deste narrador não tem que se submeter a uma prova de verdade, bastando apenas que a obra apresente alguma coerência interna, que para Todorov, também depende unicamente da própria obra, sendo que se esta traz uma incoerência, ela própria fará dela uma temática inerente a si mesmo e digna de ponderação (TODOROV, 2008, p. 99). Usar a primeira pessoa, portanto, é totalmente necessário no gênero, duvidar de suas palavras, a hesitação, é que nos conduz ao fantástico, caso fosse o contrário, conforme o próprio Todorov atesta, fosse uma narrativa sem hesitação, estaríamos no

¹ Sobre a problemática da subjetividade na literatura, veja Ludwig (2018; 2020). Sobre a origem da subjetividade na literatura, veja Ludwig (2018).

maravilhoso, não no estranho. A identificação do leitor com este narrador, portanto, está conectada com a própria estrutura da obra, o leitor é levado pela própria narrativa, a hesitar junto ao narrador e, de igual modo, identificar-se com ele. Nos dois textos temos a mesma técnica narrativa, são narradores-personagens, hesitantes e conflitivos em seus relatos e descrições.

O efeito de estranheza experimentado pelo narrador de *A Queda da Casa de Usher* surge primariamente na narrativa, uma sensação de estranhamento acentuado lhe afeta os sentidos, de modo que o sentimento aparece descrito da seguinte maneira: “Havia uma gelidez, uma prostração, uma repulsa no coração – uma irremediável consternação do pensamento que estímulo algum da imaginação podia instigar ao que quer que fosse de sublime.” (POE, 2016, p. 221). Estas descrições dos sentimentos do narrador aparecem em vários momentos do texto, mesmo antes de adentrar o edifício: “em minha mente cresceu uma estranha fantasia – uma fantasia tão ridícula, de fato, que a menciono apenas para mostrar a vívida força das sensações que me oprimiam” (2012, p. 223). Para Todorov, “O estranho realiza, como se vê, uma só das condições do fantástico: a descrição de certas reações, em particular do medo; está ligado unicamente aos sentimentos das personagens e não a um acontecimento material que desafie a razão.” (2008, p. 53). Portanto, *A Queda da Casa de Usher* constitui um texto do puro estranho que consegue se aproximar do fantástico em razão de sua estrutura interna.

No entanto, uma leitura mais atenta observará que a estranheza se detém muito mais nas percepções que o narrador tem dos fatos, que nos próprios fatos, e por isso, nas concepções de Todorov, o texto é considerado pura literatura de horror e, portanto, do puro estranho. Em *William Wilson*, a hesitação perdura um pouco mais, de modo que o ponto de partida “o sobrenatural a explicar” permanece em uma esfera de ambiguidade por um período maior dentro da narrativa, sendo efetivamente explicado somente ao final, quando o texto deixa o fantástico e adentra o estranho, sendo portanto um texto fantástico – estranho, também nas definições do fantástico tradicional. Em *A queda da Casa de Usher* a ambiguidade se insinua em algumas passagens, por exemplo ao considerarmos a morte de Madeline Usher que teria voltado misteriosamente do mundo dos mortos para os braços de Rodrick Usher, temos que, à parte a indução mística da narrativa, um olhar mais atento encontrará no próprio texto uma menção a uma possível catalepsia. “A doença de Lady Madeline iludia havia muito tempo a perícia de seus médicos. Uma apatia permanente, um gradual esgotamento físico e frequentes ainda que transitórios acessos de um caráter parcialmente cataléptico eram os incomuns sintomas.” (POE, 2016, p. 228). Esta alusão sugere uma explicação para o fenômeno do retorno

de Madeline Usher, após dias de morta, o que também se relaciona com o aspecto alegórico do texto quando de uma leitura psicanalítica, consideramos a casa como uma projeção da subjetividade adoecida e rota do próprio Rodrick Usher, já fragmentado entre ele mesmo e a irmã, figurativamente a casa se desintegrando lentamente ao longo dos séculos, no lago.

O narrador em *A Queda da Casa de Usher* parece ter um papel importante de representação da razão, como se fosse ele próprio um feixe de luz sendo depositado na melancolia e doença de espírito expressa pela casa. Talvez a razão para o convite de Rodrick, como se o amigo fosse aquele único capaz de iluminar a escuridão de sua loucura e decadência, convidado a olhar da perspectiva interna, onde cada recôndito seria apresentado por ele próprio e de livre vontade. O narrador, portanto, fora convidado a entrar na casa, tal qual o terapeuta o faz ocasionalmente, tendo, portanto, a oportunidade de olhar a casa do ponto de vista do seu interior, para espiar a subjetividade dos Ushers com toda a intimidade necessária para que se veja algo tão de perto. “Carregarei para sempre comigo a lembrança das muitas horas solenes que desse modo passei a sós com o mestre da Casa de Usher”, isto é, aquele que expõe e explica seu próprio universo. Cada detalhe da casa, nesta perspectiva, constitui os detalhes do inconsciente de Rodrick, de onde, de fato, se constitui um mestre ou o próprio Deus deste seu mundo absolutamente enegrecido, conforme esta passagem o pode demonstrar:

E desse modo, à medida que uma intimidade mais e mais próxima admitia-me com cada vez menos reservas nos recessos de seu espírito, mais amargamente eu me dava conta da futilidade de qualquer tentativa de alegrar aquela mente de onde trevas, como que constituindo uma qualidade positiva inerente, vertiam sobre todos os objetos do universo moral e físico, em uma incessante radiação de negra melancolia. (POE, 2016, p. 228)

Ademais, ao descrever acerca das pinturas de Rodrick Usher, o narrador ressalta um ponto de vista íntimo de contemplação das fantasias radiantes, e demonstra possuir dificuldade para descrever suas impressões, “se algum mortal um dia pintou uma ideia, esse mortal foi Roderick Usher.” (p. 229). De modo que apenas umas das telas é descrita, “uma cripta ou túnel imensamente longo e retangular, com paredes baixas, liso, branco e sem interrupção ou adornos. [...] Nenhuma saída se podia observar em parte alguma de sua vasta extensão”. (p. 229), remetendo em uma análise superficial, a uma ideia de aprisionamento e inacessibilidade. E ainda com relação a arte produzida por Rodrick Usher, o narrador ressalta acerca da facilidade para a rima verbal, de modo que atesta hesitosamente “ter imaginado perceber”, pela primeira vez, uma plena consciência de Rodrick Usher acerca da própria de sua real condição psíquica.

O poema *O Palácio Assombrado*, dentro do conto, representa uma duplicação do conto e tem um aspecto meta ficcional em relação à história que acontece paralelamente, ou seja, nada mais é que a história de Roderick Usher e sua “casa” psíquica. Além disso, é onde “pela primeira vez” o narrador percebe a consciência de Roderick com relação ao próprio desmoronamento de sua razão. (p. 228). Além disso, no campo semântico, chama a atenção a contraposição das figuras que sempre são transpostas de um ponto ao outro, “refulgentes, iluminados”, referindo-se aos espaços, para depois “negro, rubro, descorado...”. Além da música que inicialmente aparece como agradável “afinada, harmoniosa” para depois se tornar “desafinada”. Além disso, ressalta a relação de amor e sofrimento implícitos entre Rodrick e sua irmã, assim como outros poetas cantaram em sua poesia as paixões, o amor, o sofrimento e a dor, como Yates (AGUIAR; FERREIRA, 2018).

Sobre esta relação de indissociabilidade entre Roderick e a casa, ainda na observância da linguagem, a figura de personificação da casa que aparece inicialmente, nos soa como uma pista para a alegoria entre o espaço descrito e a própria interioridade de Rodrick Usher, como se este último fosse uma causa para a imagem poética para “a melancólica Casa de Usher” (POE, 2016, p. 221). Em outras passagens a figura de personificação sugere uma profunda decadência psíquica: “as paredes nuas, as janelas vagas semelhantes a olhos, o capim esparsos e espesso – uns poucos troncos esbranquiçados de árvores fenecidas – com uma depressão de alma tão absoluta que não a posso comparar mais adequadamente com nenhuma outra sensação terrena senão com o estado pós-onírico daquele que se entregou ao ópio – a amarga recaída na vida cotidiana – o hediondo cair do véu”. (p. 221). Neste ponto, há uma convergência com o conto *William Wilson*, em que a ideia do desnudamento do espírito aparece através da figura do manto “De mim, num só instante, toda a virtude caiu por inteiro, como um manto” (p. 25). Em ambos textos, o desnudamento do espírito se relaciona com a iminência da morte, tanto de Madeline Usher, quanto de William Wilson: “A morte se aproxima; e a sombra que a precede lançou uma influência suavizante sobre meu espírito” (p. 25).

No tocante à linguagem do texto estranho, umas das principais características são figuras de hipérbole, as exagerações são recorrentes e possuem o efeito de acentuar a estranheza e o horror (medo). Em *William Wilson*, elas são recorrentes na descrição do edifício escolar, em *A Queda da Casa de Usher*, do mesmo modo se fixam mais nas passagens de descrição do espaço, conforme este trecho pode conferir: “Sua característica principal parecia ser a excessiva antiguidade. A descoloração do tempo fora enorme. Fungos minúsculos cobriam todo o exterior, pendendo dos beirais como redes intrincadas” (p. 224). Em outros fragmentos: “O aposento em

que eu me encontrava era muito amplo e elevado. As janelas eram longas, estreitas e pontudas, e a uma distância tão grande do negro soalho de carvalho que não se podiam acessar do chão” (p. 225). As figuras de hipérbole e os termos generalizadores causam, além do estranhamento, um efeito de desequilíbrio psíquico.

Em *A Queda da Casa de Usher*, o duplo aparece inicialmente de forma muito sutil e figurativa, principalmente se concordarmos com os teóricos que consideram o conto uma alegoria para o espírito decadente de Rodrick Usher (e por que não dizer, do próprio Poe?). Se partirmos da ideia de que a Casa de Usher seja uma representação do psiquismo fendido de Rodrick Usher, nesta análise consideraremos que o lago que a circunda, seja a representação da subjetividade de sua irmã também enferma, Madeline Usher. Para fundamentar esta hipótese, partimos da primeira referência ao duplo que aparece no conto, que é uma imagem poética de espelhamento da própria casa no lago, que o narrador descreve nestas palavras:

“dirigi as rédeas do meu cavalo para a beira escarpada de um pequeno lago lúgubre e negro reluzindo placidamente nas proximidades da residência, e baixei os olhos – mas com um tremor ainda mais intenso do que antes – para as imagens remodeladas e invertidas do capim pardacento, dos fantasmagóricos troncos de árvore, das janelas vagas semelhantes a olhos.”

Ou seja, primeiro há um estranhamento com a imagem exterior da casa, em que a personificação aparece expressando poeticamente o espanto e consternação no narrador, mas quando este decide se afastar da entrada da Casa e se aproximar do lago em seus arredores, ainda para seu horror e estranhamento o que ocorre é uma inversão, no lago, se mostra o reflexo, de tudo que fora contemplado na casa, ainda mais onírico, visto ser uma imagem invertida, e nem mesmo “as janelas vagas semelhantes a olhos” escapam deste espelhamento da casa que pode ser observado no lago, ainda que “lúgubre e negro” (p. 222). Para fortalecer esta relação que ora estabelecemos, a descrição da fenda na estrutura da Casa, também aparece em conexão com o lago: “O olho de um observador atento teria talvez percebido uma fissura quase imperceptível que, estendendo-se desde o telhado do edifício, na frente, descia pela parede em um zigue-zague, até se perder nas soturnas águas do lago” (p. 224). Em consonância, em outro ponto da narrativa o narrador retoma esta cena e lhe acrescenta uma fantasia delineada na sugestão de uma unicidade entre a Casa e o Lago:

E talvez tenha sido por essa razão unicamente que, ao voltar ao erguer os olhos para a própria casa, desviando-os do reflexo da água, em minha mente cresceu uma estranha fantasia. Uma fantasia tão ridícula de fato, que a menciono apenas para

mostrar a vívida força das sensações que me oprimiam. A tal ponto me estimulara a imaginação que cheguei realmente a crer que por todo entorno da mansão e do domínio pairava uma atmosfera que não guardava qualquer afinidade com o ar do céu, mas que tresandava das árvores apodrecidas, da parede cinzenta, do lago silente – um vapor pestilento e místico, pesado, letárgico, fracamente discernível e plúmbeo. (POE, 2012, p. 223)

Nesta descrição, o narrador utiliza inúmeras figuras que evocam a ideia de fechamento, unicidade e morte. Como se a própria representação da família, da Casa, do Lago e dos irmãos Usher, os últimos da estirpe, fosse algo não apenas místico, mas de fato fechado, único e inacessível para a natureza e para a própria vida. As próprias descrições que posteriormente o narrador faz do interior da Casa, fortalecem a ideia de fechamento e isolamento que ele sugere inicialmente. “Muita coisa naquilo me lembrava a especiosa totalidade de um madeiramento antigo apodrecendo por longos anos em alguma cripta decrépita sem nunca ter sido perturbado pelo sopro do ar exterior” (p. 224). O que retoma a ideia da descrição externa em que o narrador diz sobre o ambiente não guardar qualquer afinidade com o ar do céu, ou seja, da vida, mas apenas da putrefata natureza a sua volta.

Em ambas as narrativas lidamos com a duplicação e com a morte. De alguma forma ela surge e se relaciona com a origem dos duplos. Se para Freud um duplo é um “estranho anunciador de morte”, os exemplos de duplicações nos contos, de fato se relacionam profundamente com a morte, tanto que ao final das narrativas, os duplos são extinguidos. Além disso, o tom melancólico dos textos são marcas fortes do Romantismo, a paixão, o sobrenatural, a liberdade do ser, a própria morte como tema recorrente. E se bem observarmos, dentro da própria narrativa a arte produzida por Roderick também pode ser considerada uma arte romântica, tanto pelo jogo de pinceladas quanto pelos temas evocados dentro de suas telas e suas composições poéticas, sempre em torno da morte e da fragmentação do ser. Roderick encontra na arte uma forma de fugir da sua própria realidade, compondo um mundo no qual possa eventualmente viver ou morrer.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

William Wilson e *A Queda da Casa de Usher*, de Edgar Allan Poe, são obras que, cada qual a seu modo, exploram o dualismo humano, a fragmentação do ser e a dissolução. Ambos reproduzem a realidade da vida, cada qual dentro de sua espacialidade e contexto, sendo o primeiro um percurso mais solitário em torno da narrativa de *William Wilson*; e o segundo uma narrativa sobre a fusão de personalidades de uma estirpe incestuosa, muito peculiar, dos Ushers, na personagem de Roderick Usher. E apesar de serem configuradas demonstrando apoiarem-se nas leis naturais, ambos os textos trazem algo de sobrenatural relacionado aos duplos e que requerem uma explicação ao final, fazendo com que os dois textos aqui comparados, deixem a esfera do fantástico e adentrem o gênero estranho.

Em *William Wilson* o sobrenatural aparece de forma mais enfática, por duas vezes, no instante em que Wilson vaga no espaço labiríntico do prédio para encontrar seu duplo adormecido em um aposento obscurecido; e na cena final, quando esta personagem se vê obrigada a confrontar seu duplo em um duelo mortal. A explicação para este fenômeno, no entanto, é retroativa dentro do texto, de modo que o leitor deve estar atento aos enigmas que são deixados de forma mais ou menos clara, por exemplo, quando fala sobre a deficiência psíquica de seus pais. Na composição dos contos, Edgar Poe não apenas centra seus esforços no efeito da totalidade, mas também nos detalhes e, principalmente, no aspecto linguístico e metalinguístico do texto – sendo que este último é mais verificável em *A Queda da Casa de Usher*, quando o conto, sendo uma obra de arte, apresenta também toda a arte produzida por Roderick Usher, descrito em vários momentos da narrativa como um artista romântico em decadência psíquica.

Quanto a explicação do fenômeno sobrenatural, *A Queda da Casa de Usher* possibilita mais interpretações, de modo que muitos pesquisadores da literatura já se aventuraram das mais diversas formas, sendo este um dos contos mais analisados de Edgar Allan Poe. No entanto, para analisar a temática do duplo, conduzimos nossa leitura interpretativa com base na fragilidade e medo de Roderick Usher com relação a ser o último de sua família e, portanto, a morte da irmã representar a “colocação da última pedra”, aquela que fizera tudo desmoronar já que figurativamente, a família era construída de modo atípico, incestuoso. E exatamente este confronto – que já vinha sendo explorado dentro da narrativa, fora o evento que o aniquilara.

As duplicações também reverberam dentro da coerência de significado das narrativas, como se fossem “santuários” de segredos, metáforas e outras representações figurativas para suas tramas. Em *A Queda da Casa de Usher*, a figura do lago – que espelha a casa, é a representação mais significativa de reverberação do duplo; e no aspecto metalinguístico que é evidenciado quando o narrador compartilha a poesia *O Castelo Assombrado*, de Roderick Usher, que nada mais é que uma duplicação do próprio conto. Em William Wilson, a reverberação do duplo também pode ser verificada por meio da observação do espaço, cuja descrição se refere diretamente ao inconsciente complexo e incoerente de Wilson. A personagem expressa uma necessidade de acesso aos recônditos de si, sempre perambulando dentro do prédio – ou de si mesmo, buscando, além disso, conhecimento e integração das “partes” de si mesmo, mas conforme a própria narrativa nos demonstra, ele, apesar de viver no ambiente por anos, sempre se perdia e nunca sabia exatamente como entrar ou sair de algum cômodo.

Por outro lado, se pensarmos em *A Queda da Casa de Usher* e sua misteriosa fundação no lago, verificamos um problema relacionado a origem, como algo profundo, obscuro e silencioso – as figuras que o lago evoca. Muitas vezes, na narrativa fantástica, o real serve exatamente para nos conduzir aos aspectos oníricos (por exemplo, ao mencionar a fissura na casa, o narrador nos fornece algo que se apoia nas leis da natureza – uma casa antiga e com uma rachadura, pode ruir numa noite tempestuosa). Isto quer dizer que, no aspecto onírico do texto, fazemos uma relação com a subjetividade de Roderick Usher, o trauma – que também é uma fissura, e toda a obscuridade referente a sua própria estirpe é representado pela rachadura da casa, um exemplo em que a menção do real serve para conduzir ao onírico. Em consonância, Todorov atesta que

Assim que explica a impressão ambígua que deixa a literatura fantástica: por um lado, ela representa a quintessência da literatura, na medida em que o questionamento do limite entre real e irreal, próprio de toda literatura, é seu centro explícito. Por outro lado, entretanto, ela não é mais que uma propedêutica da literatura: combatendo a metafísica da linguagem cotidiana, ela lhe dá vida; ela deve partir da linguagem, mesmo se for para recusá-la. Ora, a literatura, no sentido próprio, começa para além da oposição entre real e irreal.

E por considerarmos que a literatura começa para além a oposição, é que entremeamos nossa análise entre o simbólico e o real dentro na narrativa, estabelecendo as relações possíveis sem, no entanto, estabelecer alguma ruptura, visto que a unicidade do texto se sobrepõe a qualquer possibilidade, e que sua autonomia e totalidade é um dos aspectos que o constitui

como obra artística. No entanto, é válido observar que a construção do real, dentro do texto, também não pode ser tomada como apenas uma condução ao aspecto onírico, mas como parte integrante e essencial para a compreensão de sua totalidade, o que nos leva ao estranho, se tratamos da literatura fantástica com a possibilidade da explicação dos fenômenos sobrenaturais, como nos casos de desdobramentos psíquicos.

Um corpo se desdobra na possibilidade de um duplo apenas se concebermos a ideia da estranheza – e aqui a estranheza freudiana, e portanto, também a ideia de morte se vincula com ímpeto. Verificou-se por meio desta análise que também nas duas narrativas a concepção freudiana do duplo como “anunciador da morte” se aplica perfeitamente, conforme já observamos nos capítulos analíticos. William Wilson fere-se a si mesmo com um golpe mortal de espada, enquanto Roderick Usher, ao abraçar a irmã enterrada viva por engano numa estranha e apenas sugerida condição cataléptica, falece realmente em seus braços, encontrando ambos a morte naquele instante. Os duplos, quando separados, apenas convivem com a estranheza de suas próprias duplicações, incompletos, consternados entre a familiaridade e a estranheza do outro, mas ao fundirem-se, no entanto, encontram a morte.

Portanto a relação entre os duplos nas narrativas está para além de um simples arranjo ilusório, mas integram os pares que se assumem um, em algum instante da narrativa, aludindo a uma necessidade de totalização no outro que, de alguma forma, é semelhante. Para Inês de França (p. 72), “A dimensão estranha a duplicidade do eu, pois a angústia do duplo é a própria identificação maciça do eu com o outro e de uma ameaça terrível de fusão, o que afirma o eu como formação reativa necessária”. Ao fundirem-se, portanto, em ambos os contos, as personagens duplicadas encontram a morte, ou seja, o corpo se despedaça novamente – no plano psíquico.

Vale considerar, entretanto, que ao aplicar as teorias psicanalíticas nas análises aqui propostas, não invalidamos a estrutura literária inerente ao gênero estranho, principalmente porque todas as explicações do sobrenatural aqui exploradas, são apenas sugeridas – mesmo nas próprias narrativas; e não devem necessariamente serem aceitas. Para Todorov, quanto aos temas relativos às neuroses e às psicoses, “estabelecemos uma cadeia de correspondências e de relações que poderia apresentar, igualmente, os temas do fantástico como ponto de partida (“a explicar”) e como ponto de chegada (“explicação”)” (2008, p. 163). Isto é, após executar o trabalho de estabelecer as correspondências e (em nosso caso também as repetições) nas cadeias simbólicas, as explicações obtidas no ponto de chegada são o que realmente situa os

textos dentro do estranho, e não necessariamente o fato de serem passíveis de leitura psicanalítica por apresentarem personagens psicóticos.

A partir dos nossos objetivos, exploramos as obras considerando suas estruturas internas e situando-as dentro dos seus gêneros, ambas pertencentes ao estranho. Também foi possível realizar uma leitura psicanalítica na análise do duplo, na qual inter cruzamos com a teoria do estranho – da literatura, e buscamos evidenciar as reverberações da estética dentro da cadeia de significado de cada texto. Não se esgotaram, evidentemente, nenhum dos dois paradigmas, principalmente se considerarmos a densidade dos contos *William Wilson* e *A Queda da Casa de Usher*, de Edgar Poe. Muitas analogias em *William Wilson*, a reflexão sobre as virtudes e as perversões, também como pares opositivos, a estrutura espacial meticulosamente conectada a estrutura psíquica dos Usher, as inúmeras figuras de retórica e construções metalinguísticas na representação da arte de Roderick Usher são aspectos que, se devidamente explorados, renderiam reflexões e escritos para uma vida, e não apenas para uma dissertação de mestrado.

Portanto nos esforçamos dentro das investigações aqui propostas, descrever o funcionamento do mecanismo literário interno das obras; e utilizar conceitos da Psicanálise não para considerar os textos como um sintoma ou com intenção de chegar à psique do autor, mas para analisar o tema do duplo e para considerar os textos como obra de arte autônoma. Para Todorov (2008, p. 60), “A literatura é sempre mais que a literatura”, além disso, “De tudo, é preciso concluir que os estudos literários tirarão mais proveito dos textos psicanalíticos quando se referem às estruturas da matéria humana em geral, do que quando tratam da literatura.” O estudo do duplo nas obras *William Wilson* e *A Queda da Casa de Usher*, entretanto, não deve ser interpretado como apenas como crítico, pois uma obra de arte, conforme sabemos, possibilita inúmeras interpretações que dependem desde a personalidade do crítico ao contexto histórico-cultural, e inúmeros outros aspectos, mas que possa ser percebido, principalmente, como um estudo psicanalítico do tema do duplo dentro do gênero fantástico, em que a literatura fora considerada por sua supremacia e efeito de totalidade.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução Antônio de Pádua Danesi. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BAUDELAIRE, Charles. O homem e a obra. *In*: POE, Edgar Allan. **Ficção completa, poesia e ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I - Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- CALVINO, Ítalo. **Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano**. Trad.: vários. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. Edgar Allan Poe – O coração denunciador. *In*: _____(org.). **Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CESARINI, Remo. **O fantástico**. Curitiba. Ed. UFPR, 2006.
- COSTA, Patrícia Guerreiro da. **Os espelhos do outro e de mim: o tema do duplo e a compreensão das personagens desdobradas**. 2006. 86 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) -Universidade de Brasília, Brasília, 2006. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/5640>. Acesso em: 18 out. 2018.
- CORTÁZAR, Julio. Vida de Edgar Allan Poe. *In*: **Obra crítica 2**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- ENAU, Sigrid. Paralelismos entre William Wilson e Sr. Goliádkin: os “duplos” de Poe e Dostoiévski. **Estudos anglo-americanos**, São José do Rio Preto, n. 7 e 8, p. 16-42, 1983-1984.
- FREUD, Sigmund. (1940 [1938]) A divisão do Ego nos processos de defesa. *In*: **A dissolução do complexo de Édipo**. Rio de Janeiro: Imago, 1980.
- _____. (1920). **Além do princípio do prazer**. Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas, v. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1990.
- _____. (1925) **A Negativa**. Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas, v. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1990.
- _____. (1926) **Inibições, sintomas e angústia**. Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas, v. XX. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

_____. (1894) **As neuropsicoses de defesa**. Edição Standart Brasileira das Obras completas de Freud, v.III. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

_____. (1919). **O Estranho**. Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas, v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Prefácio a: A vida e as obras de Edgar Allan Poe, uma interpretação psicanalítica, de Maria Bonaparte. *In: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução J. Salomão, v. 22, p. 252) Rio de Janeiro: Imago, 1933/1996.

FURTADO, Felipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Horizonte, 1980.

GALVÃO, W. N. Romantismo das Trevas. **Teresa revista de Literatura Brasileira** [12|13]; São Paulo, p. 65-78, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa>. Acesso em: 30 fev. 2018.

GOTLIB, N. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 2006.

HOFFMANN, Gerhard. (June 1979). “**Space and Symbol in the Tales of Edgar Allan Poe**” *in Poe Studies*, vol.12, no. 1.HART, Richard. (1936).

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KEHL, Maria Rita. **A psicanálise e o domínio das paixões**. *In: NOVAES, Adauto (org.). Os Sentidos da Paixão*. São Paulo. Companhia das Letras. 1986.

KUBLER-ROSS, Elisabeth. **Sobre a morte e o morrer**. Tradução Paulo Menezes. 8 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KIEFER, Charles. A poética de Edgar Allan Poe. **Revista Letras de Hoje**. Porto Alegre: PUCRS, v. 44, n.2, p. 11-15, abr/jun, 2003.

KING, Stephen. **Dança Macabra**. Tradução Louisa Ibañez. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

_____. *Janela Secreta – Jardim Secreto*. *In: Depois da Meia noite*. Tradução Louisa Ibañez. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

LACAN, J. O simbólico, o imaginário e o real - conferência. *In: Cadernos Lacan*. publicação não comercial da Associação Psicanalítica de Porto Alegre. 1953.

_____. O Seminário. **Livro 3**: as psicoses. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. (Trabalho original publicado em 1955-1956)

_____. O seminário sobre A Carta Roubada. *In: LACAN, J. Escritos*. V. Ribeiro, Tradução Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1957b/1998. p. 13-66.

_____. De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose. *In: Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 537-590. (Trabalho original publicado em 1957-1958)

_____. O estádio do espelho como formador da função do eu. *In*: LACAN, J. **Escritos**. (V. Ribeiro, trad.; pp. 96-103). Rio de Janeiro: Zahar, 1998. (Original publicado em 1966).

LAPLANCHE J.; PONTALIS, J. B. **Vocabulário de psicanálise**. Tradução Pedro Tamen. São Paulo: Martins fontes, 2004.

LOVECRAFT, H. P. **O Horror Sobrenatural em Literatura**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

MELLO, A. M. L. de. As faces do duplo na literatura. *In*: INDURSKI, F.; CAMPOS, M. do C. (org.). **Discurso, memória, identidade**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000.

NASIO, J. D. **Os olhos de Laura**. Livro Digital da Coleção Transmissão da Psicanálise: Zahar, 2010.

PHILIPPOV, Renata. **Sonho e Fantástico em Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire**. Dissertação (Mestrado em de Letras Modernas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas-USP. 1999.

PHILIPPOV, Renata. **Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire: trajetórias e maturidade estética e poética**. Tese (Doutorado em Letras e Ciências Humanas) - USP. 2005.

PHILIPPOV, Renata. Fragmentação, aniquilação e queda em contos de Edgar Allan Poe e poemas em prosa de Charles Baudelaire. *In*: **Anais do SILEL**. Volume 3, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013.

PLATÃO. **O Banquete**. Tradução Donaldo Schüler. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.

POE, Edgar Allan. **Poemas e ensaios**. Tradução Oscar Mendes, Milton Amado. Revisão e notas de Carmen Vera Cirne Lima. 2ª ed. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

_____. *William Wilson*. *In*: _____. **Contos de Imaginação e Mistério**. Tradução Cássio de Arantes Leite. Pref. Charles Baudelaire. São Paulo: Tordesilhas, 2016. p. 25-47.

_____. *A Queda da Casa de Usher*. *In*: _____. **Contos de Imaginação e Mistério**. Tradução Cássio de Arantes Leite. Pref. Charles Baudelaire. São Paulo: Tordesilhas, 2016. p. 221-241.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do Conto**. Vega/Universidade, Lisboa, 1992.

QUINET, Antônio. **Teoria e Clínica da Psicose**. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROSENFELD, Anatol. A visão grotesca. *In*: **Texto/contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

REIS, Carlos e Ana Cristina M. Lopes, **Dicionário de Narratologia**, Livraria Almedina, Coimbra, 1990. RANK, Otto. The Double as immortal self. *In*: _____. **Beyond psychology**. **New York**: Dover Publications, 1914. Roudinesco, E., & Plont, M. (1998). (Dicionário de psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.)

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. Tradução José Thomas Brum. Porto Alegre: L&PM, 1988. (Original: *Le réel et son double: essais sur l'illusion*. Paris: Gallimard, 1984.)

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

TAVARES, Braulio. **Freud e o estranho**: Contos fantásticos do inconsciente. Rio de Janeiro. Casa da Palavra.2007.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008

_____. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

VERZTMAN, J. O observador do mundo: a noção de clivagem em Ferenczi. **Revista Ágora**, 5(1), 59-78. 2002.