10 ABUSÕES

volume10 ano05

SUMÁRIO

EDITORIAL 03

APRESENTAÇÃO DO NÚMERO 05

DAS *UNHEIMLICHE* OU "O ESTRANHO", DE FREUD 09

THE UNCANNY IMP: AN ANALYSIS OF FREUD'S
UNCANNY IN EDGAR ALLAN POE'S *THE IMP OF THE PERVERSE*
AND *WILLIAM WILSON* 40

O DUPLO E O INQUIETANTE NO FANTÁSTICO DE
GUY DE MAUPASSANT 84

FREUD NA GALERIA DE AUTÔMATOS DE HOFFMANN:
UMA LEITURA A PARTIR DE *DAS UNHEIMLICHE* DOS
MOTIVOS ESTÉTICOS DA PERSONAGEM DO BONECO
EM CONTOS DO ESCRITOR ALEMÃO OITOCENTISTA 100

TENSÕES ENTRE DESEJO E MORAL EM *O ESPELHO*
DE GASTÃO CRULS 128

O INTRUSO, DE H. P. LOVECRAFT: O UNHEIMLICH NO ESPELHO 150

STRANGER THAN FICTION: THOMAS LIGOTTI'S DECEPTIVE
REALITIES IN HORROR FICTION 168

IMAGINATIVE CHILDHOOD: GOTHIC RECOLLECTIONS AND THE
AMBIVALENT UNCANNY IN *THE OCEAN AT THE END OF THE LANE* 195

O ESTRANHO BATE À PORTA: O INSÓLITO E O MEDO NO CONTO
"EPPURE BATTONO ALLA PORTA" DE DINO BUZZATI 218

OS SONHOS FAMILIARES EM *EL MATERIAL HUMANO* (2009),
DE RODRIGO REY ROSA 241

ENTREVISTA COM FLÁVIO CARNEIRO 268

LITERATURA FANTÁSTICA & CONTOS DE FADAS (2018),
DE ANDRÉ DE SENA (ORG.) 296

O INFAMILIAR [*DAS UNHEIMLICHE*],
EDIÇÃO COMEMORATIVA BILÍNGUE (1919-2019) 308

EDITORIAL

As artes da abusão: dos erros de percepção, das coisas que se tomam por outras, das ilusões e dos enganos; da crença no fantástico e das superstições; dos feitiços, dos esconjuros e dos malefícios. Foi em torno dessa hoje exótica palavra que nasceu a Abusões, revista dedicada às ficções que transitam nas franjas do real, um projeto que é fruto da parceria entre dois Grupos de Pesquisa certificados pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) junto ao Diretório de Grupos do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), o Nós do Insólito: Vertentes da Ficção, da Teoria e da Crítica e o Estudos do Gótico.

O vigor desse campo de estudos nas universidades brasileiras é atestado pelo surgimento e consolidação, nos últimos anos, de vários grupos de pesquisa a ele dedicados, como o Vertentes do Fantástico na Literatura (UNESP), o Espacialidades Artísticas (UFU), o Língua e literatura: interdisciplinaridade e docência (UNIFESP) e o Narrativa e insólito (UFU), todos reunidos, juntamente com nossos dois grupos da UERJ, no GT da Associação Nacional de Pós-graduações e Pesquisa em Letras e Linguística Vertentes do Insólito Ficcional.

Dessas inúmeras e labirínticas intersecções e tangências entre o insólito, o gótico, o fantástico, o medo, o estranho, o maravilhoso, o horror, a fantasia, o sobrenatural, vêm os artigos que dão corpo à publicação. Interessa veicular os resultados de pesquisas dessa vasta rede de estudos, seja como um instrumento de divulgação, seja como um ambiente crítico, capaz de integrar trabalhos individuais em projetos coletivos.

Abusões é uma publicação semestral, hospedada no Portal de Publicações Eletrônicas da UERJ, e tem por finalidade a divulgação de artigos, resenhas, entrevistas e fontes documentais relevantes para os estudos do Gótico, do Fantástico e do Insólito. A revista publica textos em Português, Espanhol, Francês, Italiano, Inglês e Alemão, de autoria de pesquisadores e professores doutores ou doutorandos em coautoria com seus orientadores.

Editores Gerentes

Flavio García (UERJ)
Líder do GP Nós do Insólito: Vertentes da Ficção, da Teoria e da Crítica
Júlio França (UERJ)
Líder do GP Estudos do Gótico

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.46479

APRESENTAÇÃO

Adilson Santos (UEL)
Fabio Pierini (UEM)
Maria Cristina Batalha (UERJ)

O presente volume da Revista *Abusões* traz à tona textos que apresentam obras que, se não estiverem imersas, flertam com o sobrenatural surgido do conflito entre percepção e consciência, o desencadeador elementar para o sentimento do inquietante (*Unheimliche*) descrito e analisado por Freud há cem anos. É por essa razão que iniciaremos nosso percurso com o artigo de Lenice Alves Soares, que comenta resumidamente a obra aqui homenageada, mostrando sua pertinência para, ainda hoje, estudarmos a narrativa fantástica, bem como as demais vertentes do insólito ficcional.

Em seguida, são examinados três autores bastante lembrados quando das discussões sobre o inquietante, especificamente por sua capacidade de nos fazer questionar se suas narrativas carregam de fato a marca do sobrenatural: Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant e o grande iniciador de toda esta discussão, E.T.A. Hoffmann. No que diz respeito a Poe, Elaine Indrusiak e Amanda Leonardi de Oliveira, além de reafirmarem o diálogo entre o conceito de Freud e a literatura, tratam da própria teoria de Poe sobre a natureza segmentada da mente humana e o quanto a perversão e o inquietante nos permitem esclarecer a obra de Poe.

Com relação a Maupassant, Jorge de Azevedo Moreira parte do confronto entre mentalidade arcaica e positiva para demonstrar que o

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.46479

duplo está consideravelmente relacionado às narrativas do século XIX. Dessa forma, o duplo seria um signo da crise da consciência individual, pois a realidade ter-se-ia tornado insustentável, ameaçadora e mesmo apavorante. Já o artigo de Lucas Henrique da Silva contempla o motivo do boneco em três momentos da obra de Hoffmann, levantando a questão do brinquedo e do elemento infantil: não apenas aquilo que deveria estar vivo (mas não está) apavora e inquieta, como aquilo que se parece vivo apesar de não estar – mesmo em se tratando de um desejo, delírio ou fantasia do observador.

E o que seria do inquietante e do duplo sem o espelho – mesmo que apenas no sentido conotativo? André Gheti César nos traz uma análise do conto "O espelho", de Gastão Cruls, cujo ponto central é o duplo interior, em que se confrontam oposições inconciliáveis, como a espiritualidade e a corporeidade, propondo que, independentemente do fato de o "estranho" ser próximo e familiar, a emersão do outro nunca se dá sem preconceitos nem conflitos. Ainda na questão do espelho, Ramiro Giroldo e Carla Larissa dos Santos de Souza remetem ao sentido primordial do duplo, o qual depende do confronto com o outro para compreender sua própria natureza, visto que a ambientação e atmosfera góticas do conto "O intruso" de H.P. Lovecraft trazem à tona a inquietação provocada pelo jogo ficcional do familiar com o desconhecido.

No tocante ao gótico, já mencionado anteriormente, Elizabete Simões Lopes e Fabian Quevedo da Rocha contribuem respectivamente analisando as obras de Thomas Ligotti e Neil Gaiman. Segundo Lopes, os contos de Ligotti carregam uma desconstrução do real: a realidade seria uma máscara que oculta a verdadeira hostilidade e sinistro que assombram o ser humano

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.46479

– a descoberta dessa "verdadeira realidade" desestabilizaria os personagens a ponto de arruinar seu senso de si próprios (*sense of selves*). Em contrapartida, o artigo de Rocha, ao explorar o romance *The Ocean at the end of the Lane*, chama nossa atenção para as narrativas "multicamadas" de Gaiman, técnica narrativa que permite maior variedade de interpretações de sua mensagem, desde o fantástico até o realista. Nesse sentido, o caminho adotado pelo leitor neste romance estaria atrelado à resposta à seguinte questão: Estaríamos diante de uma realidade sobrenatural ou da metaforização de uma infância traumática por meio de elementos do gótico?

Para encerrar este volume, dois artigos que confrontam a autoridade do registro sobre o real, seja na oficial documentação histórica, seja na figura da matriarca que, com sua palavra, determina qual é a verdadeira interpretação que se deve atribuir a um acontecimento, fazem-se presentes. Cláudia Fernanda de Campos Mauro e Vanessa Matiola apresentam a angústia vivida pelos personagens de Dino Buzzatti em "Eppure battono alla porta", encurralados entre a experiência de uma presença cada vez mais perceptível pelos seus próprios sentidos, mas sistematicamente negada pela autoridade da mãe, que nega o perigo iminente, solapando o conceito de real do resto da família. Longe do sobrenatural propriamente dito, mas dentro do demasiado humano, já Rodrigo Freitas Faqueri nos desvela os horrores de um passado que não se cala, por atingir profundamente cada ser humano que sabe o que é ter seu direito de acesso à realidade negado. Embora sem traços de sobrenatural, o romance *El material humano*, de Rodrigo Rey Rosa, lida, segundo Faqueri, com o inquietante de

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.46479

forma a aproximar a capacidade de se colocar no lugar de uma vítima da violência do Estado a ponto de não poder mais sair deste lugar, sendo assombrado pelas leituras dos registros históricos da Polícia Nacional Guatemalteca.

Agradecemos a contribuição dos pesquisadores cujos textos estão aqui presentes, esperando que tenham aberto novas perspectivas de abordagem do conceito de *Unheimliche*, sugerindo críticas e estimulando novos desdobramentos de pesquisa sobre um assunto particularmente importante para os estudos do Fantástico.

Esperamos que essas realidades não perturbem as de vocês somente por serem inquietantes, mas porque a experiência humana, embora diversa, parte do ponto em comum em que o real nem sempre é aquilo que costumamos esperar dele: afinal, o que há por trás da realidade perceptível?

Boa leitura.

Os Editores.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42193

01

DAS UNHEIMLICHE OU "O ESTRANHO", DE FREUD

Lenice Alves Soares (UERJ)

Recebido em 24 abr 2019.
Aprovado em 18 jul 2019.

Lenice Alves Soares é Mestranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela UERJ, Psicanalista e Especialista em Psicologia Transdisciplinar Holística pela FSJT e UNIPAZ-Rio (2015), Especialista no Ensino de Alemão como Língua Estrangeira pela UFBA e Universidade de Kassel-Alemanha (2005), Especialista em Língua e Literatura alemã pela UFRJ (2000) e é Licenciada em Letras Português-Alemão pela UFF (1992). Atua como professora de alemão (ICG) e Terapeuta holística (CRT 49333). Lattes: http://lattes.cnpq.br/3215484032184593 E-mail: leniceicg@terra.com.br

Resumo: Sigmund Freud publica, em 1919, um texto intitulado *Das Unheimliche* (*O estranho/O inquietante*), com a intenção de mostrar a causa do sentimento de estranheza nos seres humanos, tendo como base o conto *O homem da areia*, do autor alemão E. T. A. Hoffmann. O presente artigo tem como objetivo fazer um resumo comentado deste texto de Freud e mostrar a importância do mesmo para a teoria da ficção fantástica.

Palavras-chave: O estranho; Complexo de castração; Psicanálise; Estudos literários; Ficção fantástica; *O homem da areia*.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42193

Zusammenfassung: Sigmund Freud veröffentlicht 1919 einen Text, dessen Titel *Das Unhemliche* heisst, mit der Absicht die Ursache des Gefühls des Unheimlichen in den Menschen zu zeigen, indem er die Erzählung *Der Sandmann* des deutschen Autors E. T. A. Hoffmann als Grundlage hat. Der beiliegende Artikel verfolgt das Ziel, eine kommentierte Zusammenfassung des freudischen Textes zu machen und dessen Wichtigkeit für die fantastische Fiktion zu zeigen.
Schlüsselwörter: Das Unheimliche; Kastrationskomplex; Psychoanalyse; Literaturwissenschaft; Fantastische Fiktion; *Der Sandmann*.

Antes da publicação do ensaio intitulado *Das Unheimliche*, em fins de 1919, Sigmund Freud (1856-1939)[1] menciona seu conteúdo numa carta de 12 de maio do mesmo ano ao seu colaborador, o médico e psicanalista húngaro Sándor Ferenczi (1873-1933)[2], dizendo que está reescrevendo "um velho texto". Pelo estudo de sua obra, sabe-se que o tema do referido ensaio "já estava presente em sua mente em 1913" (FREUD, 1976, p.275). Na mesma carta, Freud menciona que um rascunho de *Além do princípio de prazer*, publicado em 1920, estaria concluído. *Das Unheimliche*, traduzido inicialmente para o português como *O estranho*, e *Além do princípio de prazer* são textos que, de certa forma, dialogam entre si. Embora o segundo seja considerado, no conjunto de sua obra, mais importante, o primeiro também lança ideias de suma relevância para a teoria psicanalítica.

O estranho (1976), também conhecido como *O inquietante* (2010)[3], publicado primeiramente em 1919, está completando,

1 Sigmund Freud (☆1856-✞1939)
2 Sándor Ferenczi (☆1873-✞1933).
3 O tradutor chama a atenção em nota para a "insuficiência da tradução desse termo", "por razões que ficarão evidentes no próprio texto" (FREUD, 2010, p.329).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42193

portanto, cem anos, e é mencionado, ao longo desse tempo, por inúmeros estudiosos, tanto da área da Psicanálise quanto dos Estudos Literários, sendo algumas noções e conceitos ali apresentados muito caros a ambas as áreas do conhecimento, como o *duplo*, a *repetição* (ou *compulsão à repetição*) e o *complexo de castração*, além do próprio termo que dá título ao estudo. O texto tem destaque especial na teoria, na crítica e na historiografia literárias da ficção fantástica, em grande parte, por Freud ter lançado mão de um texto literário para exemplificar sua teoria sobre o *estranho*. O conto *O homem da areia*, do autor alemão Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (2012) (1776-1822)[4], publicado praticamente cem anos antes do texto de Freud, tem papel de destaque no ensaio do pai da Psicanálise.

Esse ensaio de Freud se tornou tão relevante para os Estudos Literários que há o verbete "*inquietante estranheza (das Unheimliche)*" no E-Dicionário de Termos Literários, de Carlos Ceia. E a relevância do escrito se torna ainda mais acentuada quando levamos em consideração os estudos acerca da ficção fantástica, nos quais ele é repetidamente mencionado. Como exemplo disso, podemos citar a obra considerada básica nos estudos do fantástico, *Introdução à literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov (1992), publicada primeiramente em 1970, e a obra de Ana Luiza Silva Camarani (2014), *A literatura fantástica: caminhos teóricos*, onde a autora faz um trabalho de levantamento acerca das reflexões teóricas e críticas sobre a literatura fantástica ao longo do tempo. Nessa obra verificamos que inúmeros teóricos contemplados pela autora mencionam o texto de Freud, objeto deste artigo. Utilizo aqui tanto a edição da Editora Imago, de 1976, com tradução de

4 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (☆1776-✞1822).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42193

Jayme Salomão a partir das obras completas de Freud em inglês (Standard Edition), quanto a edição da Editora Companhia das Letras, de 2010, com tradução de Paulo César Lima de Souza direto da edição em alemão.

No início do referido ensaio, Freud justifica seu interesse pelo campo da estética, o qual ele entende não como "simplesmente a teoria da beleza, mas a teoria das qualidades do sentir" e que o psicanalista ocasionalmente "tem de interessar-se por algum ramo particular" dessa área, o qual revela-se, geralmente, "um campo bastante remoto, negligenciado na literatura especializada da estética", e "o tema do 'estranho' é um ramo desse tipo" (1976, p.276). Assim, ele explica que:

> Nada em absoluto encontra-se a respeito deste assunto em extensos tratados de estética, que em geral preferem preocupar-se com o que é belo, atraente e sublime – isto é, com sentimentos de natureza positiva – e com as circunstâncias e os objetivos que os trazem à tona, mais do que com os sentimentos opostos, de repulsa e aflição. Conheço apenas uma tentativa na literatura médico-psicológica, um artigo fértil, mas não exaustivo, de Jentsch (1906). Mas devo confessar que não fiz um exame muito completo da literatura relacionada com esta minha modesta contribuição, particularmente da literatura estrangeira, por razões que, como pode ser facilmente adivinhado, estão nos tempos em que vivemos; de forma que meu artigo é apresentado ao leitor sem qualquer pretensão de prioridade. (FREUD, 1976, p.276)

Como mencionado, pode-se afirmar que Freud já teria se ocupado com o tema do *estranho* (*das Unheimliche*) em 1913,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42193

ou seja, antes da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), mas só veio a publicá-lo após o término do conflito. São estes os tempos mencionados por ele, e que, certamente, influenciaram a sua decisão de retirar da gaveta o "velho texto" e reescrevê-lo, sob a ótica dos últimos acontecimentos vivenciados pelo mundo, sobretudo na Europa.

Ele se questiona a respeito do *estranho*, tema, segundo ele, negligenciado na literatura específica sobre a estética, ou melhor, ele indaga a que o *estranho* estaria relacionado. E aqui cito as duas traduções, com grifos meus, para chamar atenção para a escolha do léxico específico por parte de cada um dos tradutores:

> O tema do "**estranho**" é um ramo desse tipo. Relaciona-se indubitavelmente com o que é **assustador** - com o que provoca **medo** e horror; certamente, também, a palavra nem sempre é usada num sentido claramente definível, de modo que tende a coincidir com **aquilo que desperta o medo em geral**. Ainda assim, podemos esperar que esteja presente um núcleo especial de sensibilidade que justificou o uso de um termo conceitual peculiar. Fica-se curioso para saber que núcleo comum é esse que nos permite distinguir como "**estranhas**" determinadas coisas que estão dentro do campo do que é **amedrontador**. (FREUD, 1976, p.276 – grifo nosso)

> "O **inquietante**" é um desses domínios. Sem dúvida, relaciona-se ao que é **terrível**, ao que desperta **angústia** e horror, e também está claro que o termo não é usado sempre num sentido bem determinado, de modo que geralmente equivale ao **angustiante**. É lícito esperarmos, no entanto, que exista um núcleo especial [de significado] que justifique o uso de um termo conceitual específico.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42193

> Gostaríamos de saber que núcleo comum é esse, que talvez permita distinguir um "**inquietante**" no interior do que é **angustiante**. (FREUD, 2010, p.329-330 – grifo nosso)

Embora entenda que a segunda tradução seja mais adequada ao público, tanto leitor leigo quanto leitor crítico ou acadêmico da ficção fantástica especificamente – talvez pelo fato de o tradutor ser da área de Letras –, tendo a priorizar a primeira tradução no âmbito deste artigo, por considerá-la mais neutra, ou, em alguns momentos, mais próxima do campo psicanalítico, ou, pelo menos, do que acredito que Freud quisesse expressar na época de sua escrita. Sempre ressaltando o grande desafio que suscita a arte de traduzir, e a excelente qualidade de ambas as traduções, recorrerei, quando julgar necessário, ao texto original em alemão[5].

Vale ressaltar que, além da palavra que dá título ao artigo, *Das Unheimliche*, (*O estranho*/*O inquietante*), a palavra *Angst* e seus derivados, se tornam de difícil tradução no contexto desse artigo, pois podem significar tanto *medo* quanto *angústia*.

Freud concorda com seu colega médico psiquiatra alemão, Ernst Anton Jentsch[6], que exista uma variação muito grande de pessoa para pessoa, com relação à sensibilidade para o que seja *estranho*, mas afirma que há, contudo, "exemplos nos quais a qualidade em questão será reconhecida sem hesitações pela maioria das pessoas"

5 No original em alemão: Ein solches ist das »**Unheimliche**«. Kein Zweifel, daß es zum **Schreckhaften**, **Angst**- und Grauenerregenden gehört, und ebenso sicher ist es, daß dies Wort nicht immer in einem scharf zu bestimmenden Sinne gebraucht wird, so daß es eben meist mit dem **Angsterregenden** überhaupt zusammenfällt. Aber man darf doch erwarten, daß ein besonderer Kern vorhanden ist, der die Verwendung eines besonderen Begriffswortes rechtfertigt. Man möchte wissen, was dieser gemeinsame Kern ist, der etwa gestattet, innerhalb des Ängstlichen ein »**Unheimliches**« zu unterscheiden. (FREUD, 1919 - grifo nosso).

6 Ernst Anton Jentsch (☆1867-✞1919).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42193

(1976, p.276). Para ele há dois caminhos para se encontrar exemplos de situações onde surge o sentimento do *estranho*:

> Podemos descobrir que significado veio a ligar-se à palavra "estranho" no decorrer da sua história; ou podemos reunir todas aquelas propriedades de pessoas, coisas, impressões sensórias, experiências e situações que despertam em nós o sentimento de estranheza, e inferir, então, a natureza desconhecida do estranho a partir de tudo o que esses exemplos têm em comum. (FREUD, 1976, p.276-277)

Freud conclui, então, que ambos os caminhos conduzem ao mesmo resultado: "O estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar." (1976, p.277). Contudo, veremos a seguir como o médico vienense chegou a tal conclusão, exposta em seu ensaio. Ele também explica que em sua investigação coletou primeiro casos individuais, e somente depois partiu para um exame do uso linguístico para sua confirmação. Neste artigo, porém, procederá de forma inversa, optando por começar com o estudo linguístico, para depois apresentar seus estudos de casos.

Após fazer um estudo etimológico da palavra *unheimlich*, que em sua raiz contém a palavra *Heim*, que significa *lar* em alemão, o autor conclui que o adjetivo *heimlich* se refere a tudo o que é *doméstico*, *familiar*, *conhecido*. Contudo, acrescenta também um outro significado, pois tudo o que deve ficar no âmbito do *lar* e da *família*, deve ser ou deve ficar *secreto*. Portanto, com o prefixo *un-*, de negação, *unheimlich* é tudo o que *não é familiar*, *não é conhecido*, portanto, *estranho*, mas também tudo aquilo que *não fica secreto*,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42193

ou seja, *que vem à tona*. Todos esses usos são atestados no ensaio de Freud por inúmeros exemplos, literários e não literários, de uso na língua alemã. Portanto, há todo um trabalho filológico que fundamenta a sua investigação, além da comparação com a tradução da palavra para outras línguas, o que o autor credita e agradece a Theodor Reik[7].

Ao final do excerto, Freud chama a atenção para a ambiguidade da palavra:

> O que mais nos interessa nesse longo excerto é descobrir que entre os seus diferentes matizes de significado a palavra "heimlich" exibe um que é idêntico ao seu oposto, "unheimlich". Assim, o que é heimlich vem a ser unheimlich. [...] Em geral, somos lembrados de que a palavra "heimlich" não deixa de ser ambígua, mas pertence a dois conjuntos de idéias que, sem serem contraditórias, ainda assim são muito diferentes: por um lado significa o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista. "Unheimlich" é habitualmente usado, conforme aprendemos, apenas como o contrário do primeiro significado de "heimlich", e não do segundo. [...] Por outro lado, percebemos que Schelling diz algo que dá um novo esclarecimento ao conceito do Unheimlich, para o qual certamente não estávamos preparados. Segundo Schelling, unheimlich é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz. (FREUD, 1976, p.279-280)

Assim, Freud encerra a primeira parte do seu artigo, não só chamando a atenção para a ambiguidade da palavra, como também para a importância da ideia do filósofo romântico alemão

7 Theodor Reik (☆1888-✞1969).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42193

Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling[8] para a sequência de seu raciocínio, desenvolvido no artigo. Vale a pena mencionar que existem hoje algumas críticas a respeito de Freud ter deslocado o texto de Schelling do seu sistema original de referência, e tê-lo interpretado de outra forma (CARVALHO, 2011). Entretanto, não entrarei no mérito dessa questão, para não fugir do escopo do presente trabalho.

> Dessa forma, heimlich é uma palavra cujo significado se desenvolve na direção da ambivalência, até que finalmente coincide com o seu oposto, unheimlich. Unheimlich é, de um modo ou de outro, uma subespécie de heimlich. Tenhamos em mente essa descoberta, embora não possamos ainda compreendê-la corretamente, lado a lado com a definição de Schelling do Unheimlich. Se continuarmos a examinar exemplos individuais de estranheza, essas sugestões tornar-se-ão inteligíveis a nós. (FREUD, 1976, p.281)

É o que ele faz na segunda parte de seu artigo: Freud segue sua linha de raciocínio e se dedica a fazer um apanhado de exemplos de situações que suscitem o sentimento de estranheza. Retorna ao trabalho de Jentsch, cujas ideias tomará como ponto de partida para suas próprias investigações. Assim, começa citando os exemplos do colega, que menciona como situações, que geram o sentimento do estranho, a dúvida quanto a saber se um ser, aparentemente animado, estaria realmente vivo, ou se um objeto sem vida poderia estar animado, e acrescenta a estranheza causada por acessos epiléticos e manifestações de insanidade. Freud credita a Jentsch a lembrança de que o escritor

8 Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (☆1775-✞1854)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42193

E. T. A. Hoffmann (2012) teria empregado repetidas vezes, e com êxito, tal artifício psicológico em suas narrativas fantásticas, com o intuito de deixar o leitor na incerteza.

> Escreve Jentsch: "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. E. T. A. Hoffmann empregou repetidas vezes, com êxito, esse **artifício psicológico** nas suas narrativas fantásticas." (JENTSCH *Apud* FREUD, 1976, p.281 – grifo nosso)

Jentsch adianta, cerca de sessenta anos antes, o que Todorov (1992) escreve em *Introdução à literatura fantástica* a respeito do momento de incerteza que instaura o fantástico na obra:

> O fantástico ocupa o tempo desta incerteza. Assim que se escolhe uma das duas respostas, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 1992, p.15-16)

Aqui também é inevitável associar à noção de *hesitação*, que, para Todorov (1992), instaura o fantástico na obra, já que Jentsch menciona a incerteza como efeito emocional no leitor –e não nos cabe aqui entrar na discussão a respeito de que leitor fala Jentsch.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42193

Só que Freud pretende ir além das observações de Jentsch, já que admite que Hoffmann (2012) emprega esse artifício, sobretudo em seu conto *O homem da areia* com a personagem da boneca Olímpia, a qual dá ao texto o efeito de estranheza, porém afirma não ser esse nem o único, nem o mais importante elemento que confere tal efeito à obra, mas sim o próprio tema que dá nome ao conto: O "Homem da Areia" que sempre retorna em momentos decisivos da história.

> Essa observação, indubitavelmente correta, refere-se principalmente à história de "O Homem da Areia", em Nachtstücke, de Hoffmann, que contém o original de Olímpia, a boneca que aparece no primeiro ato da ópera de Offenbach, Contos de Hoffmann. Mas não posso achar – e espero que a maioria dos leitores da história concorde comigo – que o tema da boneca Olímpia, que é em todos os aspectos um ser humano, seja de alguma forma o único elemento, ou de fato o mais importante, a que se deva atribuir a inigualável atmosfera de estranheza evocada pela história. Nem essa atmosfera é elevada pelo fato de que o próprio autor trata o episódio de Olímpia com um leve toque de sátira e o usa para ridicularizar a idealização que o jovem faz da sua amante. O tema principal da história é, pelo contrário, algo diferente, algo que lhe dá o nome e que é sempre reintroduzido nos momentos críticos: é o tema do "Homem da Areia", que arranca os olhos das crianças. (FREUD, 1976, p.281)

Em seguida, Freud faz um resumo do conto de Hoffmann (2012) para poder falar do que é, para ele, o principal tema que confere ao texto o efeito de estranhamento, a saber, a figura do Homem da Areia, que arranca os olhos das crianças. É interessante seguir o

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42193

percurso de Freud em seu ensaio, pois juntamente com seu resumo, ele começa a direcionar para sua própria interpretação do *estranho*.

O jovem estudante Nataniel relata em uma carta a seu amigo Lothar, e também irmão de sua noiva Clara, o encontro que teve há poucos dias com um vendedor de barômetros, Giuseppe Coppola, que ele acredita ser o advogado Coppelius, ao qual ele imputa a morte de seu pai, que ocorrera na sua infância, e com o qual ele associa a figura do Homem da Areia. Assim resume Freud o início da história:

> **Esse conto fantástico** principia com as **recordações de infância** do estudante Nataniel. **A despeito da sua felicidade presente, não pode banir as lembranças ligadas à morte misteriosa e apavorante do seu amado pai**. Em certas noites, sua mãe costumava mandar as crianças cedo para a cama, prevenindo-as de que "o Homem da Areia estava chegando"; e, por certo, Nataniel não deixaria de ouvir os pesados passos de um visitante, com o qual o pai estaria ocupado toda a noite. Quando indagada acerca do Homem da Areia, a sua mãe na verdade negava que tal pessoa existisse, exceto como figura de linguagem; a babá, porém, podia dar-lhe uma informação mais precisa: "É um homem perverso que chega quando as crianças não vão para a cama, e joga punhados de areia nos olhos delas, de modo que estes saltam sangrando da cabeça. Ele coloca então os olhos num saco e os leva para a meia-lua, para alimentar os seus filhos. Eles estão acomodados lá em cima, no ninho, e seus bicos são curvos como bicos de coruja, e eles os usam para mordiscar os olhos dos meninos e das meninas desobedientes." (FREUD, 1976, p.282 – grifo nosso)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42193

O pequeno Nataniel, já com dez anos, se esconde depois do jantar para tentar descobrir quem é o homem que visita o seu pai à noite, é descoberto pelo advogado Coppelius, temido pelas crianças da família, tem uma experiência traumática e associa a morte de seu pai, um ano depois, à presença de Coppelius, a quem ele liga diretamente a história do Homem da Areia. Freud prossegue com o resumo do texto, mas é interessante continuar a atentar para suas observações – com grifos nossos –, as quais, como dito, já remetem para a sua interpretação do conto, e do que, para ele, estaria relacionado ao sentimento do estranho:

> Embora o pequeno Nataniel **fosse sensível** e **tivesse idade bastante** para não dar crédito à figura do Homem da Areia com tais horríveis atributos, ainda assim **o medo fixou-se no seu coração**. Determinou-se a descobrir que aparência tinha o Homem da Areia; e uma noite, quando o Homem da Areia era outra vez esperado, ele escondeu-se no escritório do pai. Reconheceu o visitante como sendo o advogado Copélio, uma pessoa repulsiva que amedrontava as crianças quando, ocasionalmente, aparecia para jantar; e ele agora identificava esse Copélio com o temido Homem da Areia. No que diz respeito ao resto da cena, **Hoffmann já nos deixa em dúvida se o que estamos testemunhando é o primeiro delírio do apavorado menino, ou uma sucessão de acontecimentos que devem ser considerados, na história, como sendo reais**. O pai e o convidado estão trabalhando num braseiro incandescente. **O pequeno intrometido** ouve Copélio invocar: "Aqui os olhos! Aqui os olhos!", e trai-se ao soltar um alto grito. Copélio apanha-o e está prestes a **lançar brasas tiradas do fogo em seus olhos**, jogando estes depois no braseiro, mas **o pai** lhe implora que

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42193

> solte o menino e **salva-lhe os olhos**. Depois disso, o rapaz cai em profundo desfalecimento; e uma longa enfermidade põe fim à sua experiência. **Aqueles que optam pela interpretação racionalista do Homem da Areia não deixam de reconhecer, na fantasia do menino, a persistente influência da história contada pela babá. Os punhados de areia que deveriam ser jogados aos olhos da criança, transformam-se em pedaços de carvão em brasa, tirados das chamas; e em ambos os casos destinam-se a fazer com que os seus olhos pulem para fora**. No decorrer de uma outra visita do Homem da Areia, um ano depois, o pai é morto no escritório por uma explosão. O advogado Copélio desaparece do lugar sem deixar qualquer vestígio atrás de si. (FREUD, 1976, p.282 – grifo nosso)

Nataniel, já adulto e morando como estudante em outra cidade, continua em sua carta ao amigo Lothar, com o relato sobre o encontro com o vendedor Coppola, que ele acredita ser Coppelius. Vale ressaltar que, para Freud, o fato do conto começar em forma de cartas e ter, portanto, um determinado narrador e um narratário, os quais depois mudam no decorrer da narrativa, é irrelevante para sua linha de raciocínio. Freud prossegue com seu resumo e comentários a respeito:

> Nataniel, agora um estudante, **crê ter reconhecido esse fantasma de horror da sua infância** num oculista itinerante, um italiano chamado Giuseppe Coppola, que na cidade universitária, se oferece para vender-lhe barômetros. Quando Nataniel recusa, o homem prossegue: "Não quer barômetros? Não quer barômetros? Tenho também ótimos olhos, ótimos olhos!" **O terror** do estudante **atenua-se** quando descobre que **os olhos** oferecidos **são apenas inofensivos óculos**,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42193

> **e compra um pequeno telescópio de Coppola**. Com a ajuda do instrumento ele observa a casa em frente, do professor Spalanzani, e ali espia a **bela mas estranhamente silenciosa e imóvel** filha de Spalanzani, Olímpia. Logo se apaixona por ela tão violentamente que, por sua causa, esquece a **moça talentosa e sensível** de quem está noivo. **Mas Olímpia é um autômato**, cujo mecanismo foi feito por Spalanzani e cujos olhos foram colocados por Coppola, o Homem da Areia. O estudante surpreende os dois Mestres discutindo quanto ao seu trabalho manual. O oculista leva embora a boneca de madeira, sem os olhos; e o mecânico, **Spalanzani, apanha no chão os olhos sangrentos de Olímpia e os arremessa ao peito de Nataniel, dizendo que Coppola os havia roubado do estudante**. **Nataniel sucumbe a um novo ataque de loucura e, no seu delírio, a recordação da morte do pai mistura-se a essa nova experiência.** "Apressa-te! Apressa-te! anel de fogo!" grita ele. "Gira, anel de fogo - Hurrah! Apressa-te, boneca de pau! Linda boneca de pau, gira -." Cai então sobre o professor, o "pai" de Olímpia, e tenta estrangulá-lo. (FREUD, 1976, p.282-283 – grifo nosso)

Vale a pena mencionar que na parte anterior Freud ainda deixa em aberto quanto a ser um delírio do menino ou acontecimentos reais, e agora denomina como ataque de loucura. Freud prossegue com a última parte de seu resumo e comentários:

> Reanimando-se de uma longa e grave enfermidade, **Nataniel parece**, por fim, **estar recuperado**. Pretende casar-se com a sua noiva, com a qual se reconciliou. Um dia estavam ele e ela passeando pelo mercado da cidade, sobre o qual a alta torre da prefeitura lança a sua enorme sombra. Por sugestão da moça, sobem à torre, deixando em

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42193

> baixo o irmão dela, que caminhava com eles. Do alto, a atenção de Clara é atraída para um curioso objeto que se move ao longo da rua. Nataniel observa essa coisa através do telescópio de Coppola e **cai num novo ataque de loucura**. Gritando "Gira, boneca de pau!", tenta jogar a garota da torre. O irmão da moça, levado pelos gritos desta, salva-a e apressa-se em descer com ela em segurança. Lá em cima, na torre, **o louco** corre em círculos berrando "Gira, anel de fogo!" - e **nós sabemos a origem das palavras**. Entre as pessoas que começaram a se juntar em baixo, destaca-se a figura do advogado Copélio, que voltou de repente. **Podemos supor** que foi a sua aproximação, vista através do telescópio, que lançou Nataniel ao seu **acesso de loucura**. Enquanto as pessoas que observam a cena se preparam para subir e dominar **o louco**, Copélio ri e diz: "Esperem um pouco; ele vai descer por si próprio." Subitamente Nataniel fica imóvel, avista Copélio e, com um grito selvagem de "Sim! Ótimos olhos - ótimos olhos!", lança-se por sobre o parapeito. Seu corpo jaz nas pedras da rua com o crânio despedaçado, enquanto o Homem da Areia desaparece na multidão. (FREUD, 1976, p.283 – grifo nosso)

Freud conclui aqui seu resumo do conto e retoma as observações de Jentsch, para levantar sua própria teoria a respeito do sentimento do estranho:

> **Esse breve sumário não deixa dúvidas, acho eu, de que o sentimento de algo estranho está ligado diretamente à figura do Homem da Areia, isto é, à idéia de ter os olhos roubados**, e que o ponto de vista de Jentsch, de uma **incerteza intelectual**, nada tem a ver com o efeito. **A incerteza quanto a um objeto ser vivo ou inanimado, que reconhecidamente se aplica à boneca Olímpia, é algo irrelevante em**

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42193

> **relação a esse outro exemplo, mais chocante, de estranheza.** É verdade que **o escritor cria uma espécie de incerteza em nós,** a princípio, não nos deixando saber, sem dúvida **propositalmente**, se nos está conduzindo pelo **mundo real ou por um mundo puramente fantástico**, de sua própria criação. **Ele tem, de certo, o direito de fazer ambas as coisas; e se escolhe como palco da sua ação um mundo povoado de espíritos, demônios e fantasmas**, como Shakespeare em Hamlet, em Macbeth e, em sentido diferente, em A Tempestade e Sonho de uma Noite de Verão, **devemo-nos curvar à sua decisão e considerar o cenário como sendo real, pelo tempo em que nos colocamos nas suas mãos. Essa incerteza, porém, desaparece no decorrer da história de Hoffmann, e percebemos que pretende, também, fazer-nos olhar através dos óculos ou do telescópio do demoníaco oculista** - talvez, na verdade, o próprio **autor** em pessoa tenha feito observações atentas através de tal instrumento. **A conclusão da história deixa bastante claro** que Coppola, o oculista, é realmente o advogado Copélio e também, portanto, o Homem da Areia. (FREUD, 1976, p.283-284 – grifo nosso)

Freud considera a teoria da incerteza intelectual, levantada por Jentsch, somente com relação à dúvida se Olímpia é um ser animado ou não. Essa incerteza, que para Jentsch suscita o sentimento de estranho no texto, é considerada por Freud irrelevante, frente à figura do Homem da Areia. De certa forma, Freud desvincula ambas as figuras, as quais, na narrativa, estão intrinsecamente ligadas pelo motivo dos olhos que permeia todo o texto e traz uma unidade à narrativa. Não só o Homem da Areia, mas também a figura de Olímpia contribuem para que o insólito se instaure na narrativa,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42193

e seja percebido, seja em forma de experiência emocional, com a hesitação, segundo Todorov (1992), ou de experiência intelectual, com a incerteza, segundo Bessière (1974), ou de ambiguidade, segundo Felipe Furtado (1980), que coloca ênfase na estrutura textual e na fenomenologia metaempírica.

É claro que Freud não entra em todos esses detalhes, que foram elaborados ao longo do tempo pelos teóricos da ficção fantástica, mas os tangencia na sua procura pelo que causa o sentimento do estranho na narrativa de Hoffmann (2012). Seu foco está na recepção da obra, sobre o efeito do estranho, sem pensar a respeito da estrutura textual de forma profunda, nem sequer em fazer a diferença entre autor e narrador(es), ou entre leitor e narratário(s). Embora Freud afirme que a incerteza desaparece no decorrer do conto, considero este parágrafo, assim como o seguinte, peças chave para associações com teorias da ficção fantástica, que procuraram dar conta do que a caracterizaria.

Prossigamos com Freud em seu percurso:

> Não se trata aqui, portanto, de uma questão de incerteza intelectual: sabemos agora que não devemos estar observando o produto da imaginação de um louco, por trás da qual nós, com a superioridade das mentes racionais, estamos aptos a detectar a sensata verdade; e, ainda assim, esse conhecimento não diminui em nada a impressão de estranheza. A teoria da incerteza intelectual é, assim, incapaz de explicar aquela impressão. (FREUD, 1976, p.284)

A "sensata verdade", que nós, "com a superioridade das mentes racionais, estamos aptos a detectar" é, para Freud, condizente com

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42193

os estudos do campo psicanalítico, desenvolvidos por ele e seus pares no início do século passado. Afinal, este é o seu campo de investigação, e foco nos comentários concernentes ao texto. Assim, ele prossegue:

> Sabemos, no entanto, pela experiência psicanalítica, que o medo de ferir ou perder os olhos é um dos mais terríveis temores das crianças. Muitos adultos conservam uma apreensão nesse aspecto, e nenhum outro dano físico é mais temido por esses adultos do que um ferimento nos olhos. Estamos acostumados, também, a dizer que estimamos uma coisa como a menina dos olhos. O estudo dos sonhos, das fantasias e dos mitos ensinou-nos que a ansiedade em relação aos próprios olhos, o medo de ficar cego, é muitas vezes um substituto do temor de ser castrado. O autocegamento do criminoso mítico, Édipo, era simplesmente uma forma atenuada do castigo da castração - o único castigo que era adequado a ele pela lex tallionis. Podemos tentar, com fundamento racionalista, negar que os temores em relação aos olhos derivem do medo da castração, e argumentar que é muito natural que um órgão tão preciso como o olho deva ser guardado por um medo proporcional. Na verdade, podemos ir mais além e dizer que o próprio medo da castração não contém outro significado, nem outro segredo mais profundo, do que um justificável medo de natureza racional. Esse ponto de vista, porém, não considera adequadamente a relação substitutiva entre o olho e o órgão masculino, que se verifica existir nos sonhos, mitos e fantasias; nem dissipa a impressão de que a ameaça de ser castrado excita de modo especial uma emoção particularmente violenta e obscura, e que é essa emoção que dá, antes de mais nada, intenso colorido à idéia de perder outros órgãos. Todas as

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42193

> demais dúvidas são afastadas quando sabemos, pela análise de pacientes neuróticos, dos detalhes do seu 'complexo de castração' e compreendemos a enorme importância desse complexo na vida mental de tais pacientes. (FREUD, 1976, p.284)

Para Freud, não restam dúvidas de que o que traz o sentimento do estranho ao texto é o medo de perder os olhos, medo este, segundo ele, associado ao complexo de castração, de enorme importância na vida mental dos pacientes neuróticos. Na teoria psicanalítica, a castração "designa uma experiência psíquica completa, *inconscientemente* vivida pela criança por volta dos cinco anos de idade" (NASIO, 1989, p.13), a qual faz parte do desenvolvimento psicossexual do ser humano.

Vale a pena transcrever o início dos verbetes *complexo* e *complexo de castração* do *Vocabulário da Psicanálise* (1991):

> **Complexo**: Conjunto organizado de representações e recordações de forte valor afetivo, parcial ou totalmente inconscientes. Um complexo constitui-se a partir das relações interpessoais da história infantil; pode estruturar todos os níveis psicológicos: emoções, atitudes, comportamentos adaptados. (LAPLANCHE; PONTALIS, 1991, p.70)

> **Complexo de castração**: Complexo centrado na fantasia de castração, que proporciona uma resposta ao enigma que a diferença anatômica dos sexos (presença ou ausência de pênis) coloca para a criança. Essa diferença é atribuída à amputação do pênis na menina. A estrutura e os efeitos do complexo de castração são diferentes no menino e na menina. O menino teme a castração como realização de uma ameaça paterna em resposta às suas atividades sexuais, surgindo daí uma intensa angústia de castração. Na menina, a ausência do

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42193

> pênis é sentida como um dano sofrido que ela procura negar, compensar ou reparar. O complexo de castração está em estreita relação com o complexo de Édipo e, mais especialmente, com a função interditória e normativa. (LAPLANCHE; PONTALIS, 1991, p.73)

Assim, fica claro quando Freud associa o sentimento do *estranho* ao complexo de castração, como algo "assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar" (1976, p.277), que "deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz" (1976, p.280), pois são os temores infantis, recalcados no inconsciente, que vêm à tona em determinadas situações, como enfatiza Freud em relação ao conto de Hoffmann (2012):

> Ademais, eu não recomendaria a qualquer oponente da concepção psicanalítica que escolhesse particularmente essa história do Homem da Areia, para apoiar o argumento de que a ansiedade em relação aos olhos nada tem a ver com o complexo de castração. Por que razão, então, colocou Hoffmann essa ansiedade em relação tão íntima com a morte do pai? E por que o Homem da Areia aparece sempre como um perturbador do amor? Ele separa o infeliz Nataniel da sua noiva e do irmão desta, seu melhor amigo; ele destrói o segundo objeto do seu amor, Olímpia, a linda boneca; e leva-o ao suicídio no momento em que recuperou a sua Clara e está prestes a unir-se venturosamente a ela. Na história, elementos como estes e muitos outros parecem arbitrários e sem sentido, na medida em que negamos toda ligação entre os medos relacionados com os olhos e com a castração; mas tornam-se inteligíveis tão logo substituímos o Homem da Areia pelo pai temido, de cujas mãos é esperada

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42193

> a castração. Arriscar-nos-emos, portanto, a referir o estranho efeito do Homem da Areia à ansiedade pertencente ao complexo de castração da infância. Contudo, uma vez atingida a idéia de que podemos tornar um fator infantil como este responsável por sentimentos de estranheza, somos encorajados a verificar se podemos aplicá-la a outros exemplos do estranho. (FREUD, 1976, p.284-285)

Freud conclui suas reflexões inerentes ao conto de Hoffmann (2012), retornando ao exemplo da boneca Olímpia, levantado por Jentsch, como outro exemplo do estranho no texto, mas não concorda que este venha de um medo infantil, como o complexo da castração, ligado à figura do Homem da Areia:

> Na história do Homem da Areia, encontramos o outro tema destacado por Jentsch, de uma boneca que parece ter vida. Jentsch acredita que se cria uma condição particularmente favorável para despertar sentimentos de estranheza, quando existe uma incerteza intelectual quanto a um objeto ter ou não vida, e quando um objeto inanimado se torna excessivamente parecido com um objeto animado. Ora, certamente as bonecas são intimamente ligadas com a vida infantil. Lembremo-nos de que, nos primeiros folguedos, de modo algum as crianças distinguem nitidamente objetos vivos de objetos inanimados, e gostam particularmente de tratar as suas bonecas como pessoas vivas. De fato, tenho ouvido ocasionalmente uma paciente declarar que, mesmo aos oito anos de idade, ainda estava convencida de que as suas bonecas certamente ganhariam vida se ela as olhasse de uma determinada forma, extremamente concentrada. De modo que, também aqui, não é difícil descobrir um fator da infância. Curiosamente, porém, ainda que a história do Homem da Areia

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42193

> aborde o despertar de um medo da primitiva infância, a idéia de uma 'boneca viva' não provoca absolutamente o medo; as crianças não temem que as suas bonecas adquiram vida, podem até desejá-lo. A fonte de sentimentos de estranheza não seria, nesse caso, portanto, um medo infantil; mas, antes, seria um desejo ou até mesmo simplesmente uma crença infantil. Parece haver aqui uma contradição; porém, talvez seja apenas uma complicação, que nos pode ser útil mais tarde. (FREUD, 1976, p.285)

A partir daí, o texto de Freud toma outro direcionamento, pois ele procura outros exemplos do *estranho*, que podem ser atribuídos a causas infantis, mas não mais no conto de Hoffmann (2012) *O Homem da Areia*, ainda que continue a mencionar outras obras do autor alemão, já que, segundo Freud, "Hoffmann é o mestre incomparável do estranho na literatura" (1976, p.285).

Assim, o tema do duplo é o próximo a ser mencionado, juntamente com o tema da repetição.

> Devemo-nos contentar em escolher aqueles temas de estranheza que se destacam mais, ao mesmo tempo em que verificamos se também podem ser facilmente atribuídos a causas infantis. Todos esses temas dizem respeito ao fenômeno do 'duplo', que aparece em todas as formas e em todos os graus de desenvolvimento. Assim, temos personagens que devem ser considerados idênticos porque parecem semelhantes, iguais. Essa relação é acentuada por processos mentais que saltam de um para outro desses personagens - pelo que chamaríamos telepatia -, de modo que um possui conhecimento, sentimento e experiência em comum com o outro. Ou é marcada pelo fato de que o sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu eu (self), ou substitui

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42193

> o seu próprio eu (self) por um estranho. Em outras palavras, há uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu (self). E, finalmente, há o retorno constante da mesma coisa - a repetição dos mesmos aspectos, ou características, ou vicissitudes, dos mesmos crimes, ou até dos mesmos nomes, através das diversas gerações que se sucedem. (FREUD, 1976, p.285-286)

Freud credita a Otto Rank[9], outro psicanalista e psicólogo austríaco, uma pesquisa mais minuciosa sobre o duplo. Vale ressaltar que os estudos de Rank (2013) servem de base, ainda hoje, para as pesquisas sobre o tema.

> O tema do 'duplo' foi abordado de forma muito completa por Otto Rank (1914). Ele penetrou nas ligações que o 'duplo' tem com reflexos em espelhos, com sombras, com os espíritos guardiões, com a crença na alma e com o medo da morte; mas lança também um raio de luz sobre a surpreendente evolução da idéia. Originalmente, o 'duplo' era uma segurança contra a destruição do ego, uma 'enérgica negação do poder da morte', como afirma Rank; e, provavelmente, a alma 'imortal' foi o primeiro 'duplo' do corpo. Essa invenção do duplicar como defesa contra a extinção tem sua contraparte na linguagem dos sonhos, que gosta de representar a castração pela duplicação ou multiplicação de um símbolo genital. O mesmo desejo levou os antigos egípcios a desenvolverem a arte de fazer imagens do morto em materiais duradouros. Tais idéias, no entanto, brotaram do solo do amor-próprio ilimitado, do narcisismo primário que domina a mente da criança e do homem primitivo. Entretanto, quando essa etapa está superada, o 'duplo' inverte seu aspecto. Depois de haver sido uma garantia

9 Otto Rank (☆1884-✝1939).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42193

> da imortalidade, transforma-se em estranho anunciador da morte. (FREUD, 1976, p.286)

Freud acredita ser o duplo "uma criação que data de um estádio mental muito primitivo, há muito superado" e que o ego projeta para fora esse material, "como algo estranho a si mesmo". Ele afirma ainda que "as outras formas de perturbação do ego, exploradas por Hoffmann, podem ser facilmente avaliadas pelos mesmos parâmetros do tema do 'duplo'", ou seja, como um "retorno a determinadas fases na elevação do sentimento de autoconsideração, uma regressão a um período em que o ego não se distinguira ainda nitidamente do mundo externo e de outras pessoas", o que Freud acredita ser, em parte, responsável pela impressão de estranheza (1976, p.286-287).

Outro tema que, segundo Freud, ainda suscita a sensação do *estranho* é o fator da repetição. Tal fator pode ser fruto de coincidências ou superstições, que podem estar ligadas ao que ele chama de "onipotência de pensamento", que conduz à "antiga concepção animista do universo", a qual, segundo ele, remete a crenças primitivas reprimidas pelos seres humanos, que retornam em determinadas situações de vida.

> É como se cada um de nós houvesse atravessado uma fase de desenvolvimento individual correspondente a esse estádio animista dos homens primitivos, como se ninguém houvesse passado por essa fase sem preservar certos resíduos e traços dela, que são ainda capazes de se manifestar, e que tudo aquilo que agora nos surpreende como 'estranho' satisfaz a condição de tocar aqueles resíduos de atividade mental animista dentro de nós e dar-lhes expressão. (FREUD, 1976, p.289-290)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42193

Freud ainda menciona temas ligados ao medo da morte, à bruxaria, à epilepsia e à loucura, entre outros. Não entrarei aqui nos detalhes da explanação de Freud ao abordar os últimos temas do *estranho*, ou por achá-la, de certa forma, repetitiva, ou, em parte, demasiado técnica, se afastando dos textos literários que, até então, lhe serviam como exemplos. De qualquer forma, todos os exemplos de *estranho* apresentados por Freud, ou remetem a "complexos infantis que haviam sido reprimidos" e "revivem uma vez mais por meio de alguma impressão", ou a "crenças primitivas que foram superadas" pelo ser humano, as quais "parecem outra vez confirmar-se" (1976, p.294).

Citando um verbete do *Dicionário de psicanálise* (1998), que serve como um resumo das principais ideias do ensaio de Freud:

> A noção de angústia, no sentido da angústia existencial, é mais bem explicitada por Freud em textos que não versam diretamente sobre esse assunto, como "O estranho", por exemplo. Nesse texto de 1919, Freud chama de Unheimliche ("estranha familiar") a impressão assustadora que "se liga às coisas conhecidas há muito tempo e familiares desde sempre". Essa impressão de estranheza surge na vida cotidiana e na criação estética quando certos complexos infantis recalcados são abruptamente despertados. Manifesta-se então em diversos temas angustiantes: o medo da castração*, a figura do duplo, o movimento do autômato. Essas três modalidades do estranho têm como traço comum a reativação das forças primitivas que a civilização parecia ter esquecido e que o indivíduo supunha haver superado. Na figura do duplo ou do autômato, suspeita-se de que um ser aparentemente inanimado esteja vivo e se presume

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42193

> que um objeto sem vida seja animado. Quanto à angústia de castração, ela se revela nas descrições de cloacas, vampiros, membros devorados ou corpos desarticulados, próprios da literatura fantástica e do mundo do sonho. (ROUDINESCO; PLON, 1998, p.383)

Vale lembrar, então, que o *estranho* freudiano é algo bem diferente do *estranho* todoroviano, um gênero vizinho ao fantástico, assim como o maravilhoso. Embora, de certa forma, se interceptem a partir do momento em que ambos "encontram" uma explicação lógica para o fenômeno em questão.

> Vimos 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. Ao finalizar a história, o leitor, se o personagem não o tiver feito, toma entretanto uma decisão: opta por uma ou outra solução, saindo assim do fantástico. Se decidir que as leis da realidade ficam intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra pertence a outro gênero: o estranho. Se, pelo contrário, decide que é necessário admitir novas leis da natureza mediante as quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (TODOROV, 1992, p.24)

Podemos observar que a procura de Freud pelo que causa a impressão do *estranho* é, de certa forma, análoga a algumas indagações que motivaram teóricos da ficção fantástica, seja na procura do que instaura o fantástico no texto, seja na busca de uma temática específica do fantástico, como o fizeram Callois e Todorov, por exemplo. Temas como o medo, o duplo, o fator da repetição,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42193

entre outros abordados por Freud, foram largamente estudados por teóricos dos Estudos Literários, em especial da ficção fantástica.

Fato é que vários teóricos do fantástico se valeram não só dos estudos do *estranho* desenvolvidos por Jentsch e Freud, ambos tendo como base o texto de Hoffmann (2012), como também de outros conceitos desenvolvidos pelo pai da Psicanálise. Até mesmo críticas em relação ao tratamento que Freud dá em seu texto aos personagens (VAX *Apud* CAMARANI, 2014, p.46), ou discussões a respeito da influência da vida do autor em sua obra (TODOROV, 1992, p.79) serviram de material para debates teórico-críticos na área dos Estudos Literários.

Na obra básica dos estudos do fantástico, *Introdução à literatura fantástica* do teórico búlgaro, publicada primeiramente em 1970, várias menções são feitas a Freud e à Psicanálise, sofrendo influência decisiva no desenvolvimento das ideias de Todorov, como, por exemplo, a respeito da temática fantástica.

> Vimos que os **temas do eu** podiam interpretar-se como realizações da relação entre o homem e o mundo, do sistema **percepção-consciência**. Nada disso acontece neste caso: se queremos interpretar os **temas do você** no mesmo nível da generalidade, deveremos dizer que se trata mas bem da **relação do homem com seu desejo** e, por isso mesmo, **com seu inconsciente**. O **desejo** e suas diversas variações, entre as quais se inclui a **crueldade**, são outras tantas figuras nas que estão compreendidas as relações entre seres humanos; ao mesmo tempo, a posse do homem pelo que de maneira superficial pode chamar-se seus "**instintos**" expõe o problema da **estrutura da personalidade**, de sua organização interna. Se os temas do eu

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42193

> implicavam essencialmente uma posição passiva, neste caso se observa, pelo contrário, uma forte ação sobre o mundo circundante; o homem já não é um observador isolado, mas sim participa de uma relação dinâmica com outros homens. Por fim, se foi possível atribuir à primeira rede os "**temas do olhar**", devido à importância que nele têm a vista e a percepção em geral, terei que falar aqui dos "**temas do discurso**", já que a linguagem é, em efeito, a forma por excelência e o agente lhe estruturante da relação do homem com seu próximo. (TODOROV, 1992, p.73- grifo nosso)

No último capítulo do mencionado livro, Todorov chega a levantar a possibilidade de a Psicanálise vir a substituir a literatura fantástica:

> Vamos ainda mais longe: a psicanálise substituiu (e por isso mesmo voltou inútil) a literatura fantástica. Na atualidade, não é necessário recorrer ao diabo para falar de um desejo sexual excessivo, nem aos vampiros para aludir à atração exercida pelos cadáveres: a psicanálise, e a literatura que direta ou indiretamente se inspira nela, tratam-nos com termos diretos. Os temas da literatura fantástica coincidem, literalmente, com os das investigações psicológicas dos últimos cinqüenta anos. Já examinamos numerosos exemplos; bastará mencionar aqui que a dupla personalidade, por exemplo, foi já em épocas de Freud, tema de um estudo clássico [...]. (TODOROV, 1992, p.84)

Aliás, ao contrário do que Todorov (1992) prenunciou, a Psicanálise não substituiu a ficção fantástica, mas veio, talvez, proporcionar novos rumos a ela, e se aliar aos estudos teóricos do fantástico ficcional, como atesta Camarani (2014) ao citar Freud inúmeras vezes em seu livro, justamente por suas ideias se alinharem e servirem de base para vários teóricos, como Louis Vax (VAX, 1965,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42193

Apud CAMARANI, 2014, p.45-47), Bellemin-Noël (BELLEMIN-NOËL, 1972, *Apud* CAMARANI, 2014, p.79-84), Valérie Tritter (TRITTER, 2001, *Apud* CAMARANI, 2014, p.123), Remo Ceserani (CESERANI, 2006, *Apud* CAMARANI, 2014, p.134) e David Roas (ROAS, 2011, *Apud* CAMARANI, 2014, p.172), sendo que Tritter e Ceserani também dão especial ênfase a Hoffmann (2012) e a seu *Homem da areia*.

Isso já atesta a importância de Freud e seu estudo para os teóricos da ficção fantástica, onde a *inquietante estranheza*, de alguma forma, se faz presente. Além disso, podemos considerar que o ensaio *Das Unheimliche*, de Freud, inaugurou um diálogo profícuo entre os Estudos Literários e a Psicanálise, criando a chamada crítica psicanalítica. Afinal, trazer luz ao processo criativo e ao sistema de crenças, tanto dos autores quanto dos leitores é, em parte, tarefa das ciências que se ocupam da psique humana, seja a Psicanálise, a Psicologia ou a Psicologia Analítica.

REFERÊNCIAS

BESSIÈRE, Irène (1974). "Le récit fantastique: forme mixte du cas et de la devinette". In: _____. *Le récit fantastique: La poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, p.9-29. Biagio D'Angelo (Trad.). Maria Rosa Duarte de Oliveira (Col.).

CAMARANI, Ana Luiza Silva (2014). *A literatura fantástica*: caminhos teóricos. São Paulo: Cultura Acadêmica.

CARVALHO, Bernardo (2011). "O 'Unheimlich' em Freud e Schelling". *Revista de Psicanálise Percurso*. In http://revistapercurso.uol.com.br/index.php?apg=artigo_view&ida=866&ori=autor&letra=C Acesso em 25.Mai.2018.

CEIA, Carlos (2018). *E-Dicionário de termos literários*. In http://edtl.fcsh.unl.pt/ Acesso em 16.Fev.2019.

FREUD, Sigmund (1919). "Das Unheimliche". In: _____. *Gesammelte Werke*. London: Standard.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42193

_____ (1976). “O estranho”. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Jayme Salomão (Trad.). Rio de Janeiro: Imago, v.17, p.275-314.

_____ (2010). “O inquietante”. In: _____. *Obras completas*. Paulo César de Souza (Trad.). São Paulo: Companhia das Letras, v.14, p.329-376.

FURTADO, Filipe (1980). *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte.

HOFFMANN, E. T. A. (2012). *O homem da areia*. Ary Quintella (Trad.). Rio de Janeiro: Rocco Digital.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand (1991). *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes.

NASIO, Juan David (1989). *Lições sobre os 7 conceitos cruciais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

RANK, Otto (2013). *O duplo*. Porto Alegre: Dublinense.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel (1998). *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

TODOROV, Tzvetan (1992). *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.41969

02

THE UNCANNY IMP: AN ANALYSIS OF FREUD'S UNCANNY IN EDGAR ALLAN POE'S *THE IMP OF THE PERVERSE* AND *WILLIAM WILSON*

Amanda Leonardi de Oliveira (UFRGS)
Elaine Indrusiak (UFRGS)

Recebido em 14 abr 2019.
Aprovado em 26 ago 2019.

Amanda Leonardi de Oliveira é Mestranda do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Área de Concentração: Estudos de Literatura; Linha de Pesquisa: Sociedade, (Inter)textos e Tradução nas Línguas Estrangeiras Modernas).

Elaine Indrusiak é Graduada em Letras, bacharelado, pela UFRGS, pesquisadora independente e escritora de ficção. Co-autora do artigo Shakesperare through the centuries: the bard and his sources, publicado pela UCS em Anais do 5º Encontro da Rede Sul Letras no século XXI, Volume I - Trabalhos completos, 2017. Autora de contos publicados pelas editoras Argonautas, Illuminari, Multifoco e Andross. Colaboradora dos sites NotaTerapia, Conexão Literatura e Artrianon.

Abstract: This article discusses Edgar Allan Poe's *The Imp of the Perverse* and *William Wilson* in the light of Sigmund Freud's psychoanalytical concepts, particularly that of the uncanny. Both tales explore aspects of the human psyche which would be explained later in Freud's ground-breaking work. The first part of the text explores the dialogue between literature

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.41969

and the Freudian concept of the uncanny. Next, the concept is applied to a reading of Poe's *The Imp of The Perverse*, a short story in which Poe presents his own theory of the segmented nature of the human mind. In the third part the concepts of perverseness and of the uncanny help us shed light on Poe's *William Wilson*, one of the world's most celebrated Gothic doppelgänger tales. The interpretive readings and the parallels drawn reinforce the dialogue between the fictional work of the American short story writer and Freud's revolutionary ideas that laid the foundations of modern psychology.
Keywords: Edgar Allan Poe, Sigmund Freud, Uncanny, Imp of the Perverse, William Wilson.

Resumo: Este artigo discute os contos *O Demônio da Perversidade* e *William Wilson*, de Edgar Allan Poe, sob a perspectiva dos conceitos psicanalíticos de Sigmund Freud, principalmente o *inquietante* (*Unheimliche)*. Ambos os contos exploram aspectos da psique humana os quais seriam posteriormente explicados pelo inovador trabalho de Freud. A primeira parte deste estudo foca no diálogo entre a literatura e o conceito freudiano do *inquietante*. Em seguida o conceito é aplicado a uma leitura do conto *O Demônio da Perversidade*, em que Poe apresenta sua própria teoria da natureza fragmentada da mente humana. Na terceira parte deste estudo, os conceitos da perversidade e do *inquietante* nos auxiliam a analisar o conto *William Wilson*, uma das mais célebres narrativas sobre o tema do duplo. As leituras interpretativas e os paralelos traçados reforçam os diálogos entre o trabalho ficcional do escritor americano Edgar Allan Poe e as revolucionárias ideias de Freud, as quais sustentam as bases da psicologia moderna.
Palavras-chave: Edgar Allan Poe, Sigmund Freud, Uncanny, Imp of the Perverse, William Wilson.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.41969

1. THE UNCANNY AND ITS RELATION TO LITERATURE

The Austrian neurologist Sigmund Freud, the father of psychoanalysis, was an avid reader and relied heavily on his literary repertoire in probing the human mind. Perhaps the most overt manifestation of this literary influence is the so-called "Oedipus complex", a key concept in Freudian theory of psychosexual development, named after Sophocles' protagonist in the tragedy *Oedipus Rex*. Many other literary texts inspired Freud, since literature has always aimed at representing, one way or another, the central object of psychoanalysis: human nature. Psychoanalysis and literature also share an interest in narratives: the psychoanalytical method uses the telling of narratives to bring to the surface what lies within the unconscious, shedding light on seemingly forgotten experiences, feelings, sensations and impressions which remain deeply embedded in the human psyche, therefore quietly influencing one's behavior. Jerrold Hogle (2002, p.3) defines the unconscious as 'a deep repository of very old, infantile, and repressed memories or impulses, the archaic underworld of the self', and accessing this "black box" is central to psychoanalysis, since:

> The division of the psychical into what is conscious and what is unconscious is the fundamental premiss of psycho-analysis; the state in which the ideas existed before being made conscious is called by us repression, and we assert that the force which instituted the repression and maintains it is perceived as resistance during the work of analysis. *Thus we obtain our concept of the unconscious from the theory of repression*. The repressed is the prototype of the unconscious for us. (FREUD, 1957, p.2-3)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.41969

Thus, the repression is central to Freud's revolutionary tripartite definition of the human psyche, yet 'the unconscious does not coincide with the repressed; it is still true that all that is repressed is unconscious, but not all that is unconscious is repressed' (1957, p.6). Part of the ego is actually unconscious, but not repressed; what is repressed lies within the id, as he explains: 'For the ego, perception plays the part which in the id falls to instinct. The ego represents what may be called reason and common sense, in contrast to the id, which contains the passions' (1957, p.10). This tension between conscious and unconscious, acknowledged and repressed, sane and traumatic experiences lies at the center of that what makes us humans – consciousness – and it also informs the way we perceive and react to the world around us, a phenomenon Freud discussed in several works, particularly in the seminal essay *Das Unheimliche*, first published in 1919.

In this essay, Freud proposes a psychoanalytical reading of E. T. A. Hoffmann's short story *Sandman* in which Nathanael, the protagonist, is shocked and frightened by a number of disturbing circumstances. The first of these events is when Nathanael meets Coppola, a man who looks impressively like a menacing man named Coppelius, whom he had met as a child and whose image bodied forth the mythic figure of the Sandman in his childhood nightmares. The second disturbing situation arises when Nathanael realizes that the woman he is in love with, Olimpia, is in fact a doll, which is revealed in a shocking scene in which the protagonist sees Olimpia without her eyes, for her eyeballs are being replaced. The image of a loved one missing the eyeballs with no sight of blood,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.41969

but simply empty orbits instead, added to Nathanael's childhood fear of the Sandman, a collector of eyes, aptly exemplify Freud's concept of the uncanny.

His contention is that, upon reading Hoffmann's story, the reader, along with the protagonist, experiences something that was hidden from sight, concealed, which is then unexpectedly revealed, thus causing a "shock", precisely one of the definitions for the term *Heimliche*: 'Concealed, kept from sight, so that others do not get to know of or about it, withheld from others (FREUD, 2003, p.22)'. However, the term also means 'belonging to the house or the family […], intimate, friendly comfortable; the enjoyment of quiet content, etc.' (2003, p.22). So, being *Unheimliche* the opposite of *Heimliche*, it is the opposite of comfortable, thus pointing to that which is disturbing yet somehow familiar, such as a known face or thing out of its usual place.

The feeling that arises from situations that echo one's past, therefore familiar, butin uneasy and disturbing ways, is what Freud means by '*Unheimliche*'. The term was translated as "uncanny" in the English *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (1953–1974). However, Freud explores subtleties of meaning which the English term does not encompass:

> The German word '*unheimlich*' is obviously the opposite of '*heimlich*' ['homely'], '*heimisch*' ['native']—the opposite of what is familiar; and we are tempted to conclude that what is 'uncanny' is frightening precisely because it is *not* known and familiar. Naturally not everything that is new and unfamiliar is frightening, however; the relation is not capable of inversion. (2003, p.124)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.41969

Therefore, we can understand the term *Unheimliche* as that which is not from home, which causes estrangement and fear of a difficult explanation, for it is, at the same time, strangely homely. Freud states that the uncanny

> is undoubtedly related to what is frightening—to what arouses dread and horror; equally certainly, too, the word is not always used in a clearly definable sense, so that it tends to coincide with what excites fear in general. Yet we may expect that a special core of feeling is present which justifies the use of a special conceptual term. One is curious to know what this common core is which allows us to distinguish as 'uncanny' certain things which lie within the field of what is frightening. (2003, p.123)

According to him, the uncanny can take different shapes in real life than it does in literature. In the former, it occurs either 'when infantile complexes which have been repressed are once more revived by some impression, or when primitive beliefs which have been surmounted seem once more to be confirmed' (2003, p.155). In literature, however, there are other ways in which the uncanny may be experienced, since, in fiction, the world may be ruled by distinct aspects. Therefore,

> The contrast between what has been repressed and what has been surmounted cannot be transposed on to the uncanny in fiction without profound modification; for the realm of phantasy depends for its effect on the fact that its content is not submitted to reality testing. The somewhat paradoxical result is that *in the first place a great deal that is not uncanny in fiction would be so if it happened in real life; and in the second place that there are many more means of creating uncanny effects in fiction*

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.41969

> *than there are in real life*. The imaginative writer has this licence among many others, that he can select his world of representation so that it either coincides with the realities we are familiar with or departs from them in what particulars he pleases. (2003, p.155-156)

Literary uncanniness, which is our focus here, may also be caused by that which was supposed to stay hidden but has come out into the open, such as repressed feelings. Freud discusses this concept by appropriating Schelling's definition of the term as: "concealed, kept from sight, so that others do not get to know of or about it, withheld from others" (FREUD, 2003, p.22)

These definitions of mental states and feelings associated to the *Unheimiliche* resonate some of Edgar Allan Poe's principles and motifs, particularly those found in the short stories *The Imp of The Perverse* and *William Wilson*. The connection between Poe's works and Freud's psychoanalysis has been pointed out by Hogle in his introduction to the *Cambridge Companion to Gothic Fiction*:

> several features of the Gothic, especially as practiced in the mid-nineteenth century by Edgar Allan Poe in America and the *romans frénétiques* (or "frenetic novels") in France, eventually became a basis for Sigmund Freud's fin de siècle sense of the unconscious.(HOGLE, 2002, p.3)

Hence, considering how much literature influenced Freud's theories, it is productive to investigate to what extent psychoanalysis may help us interpret literary texts. That is particularly the case of works such as Poe's Gothic stories, which so aptly explore the uncanny as defined by Schelling and Freud. In the following sections, we propose an analysis of Poe's *The Imp of The Perverse* in the light of

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.41969

this Freudian concept, followed by a psychoanalytical reading of the celebrated doppelgänger story *William Wilson*.

2. THE UNCANNY IN POE

American writer Edgar Allan Poe is most widely known for his production of stories which can be considered Gothic due to the presence of haunted places, supernatural themes and other topoi which entertain by means of "curdling the blood", (HAYES, 2004, p.78). Those, however, are only a part of the poet's body of work:

> though different groupings have been proposed as a means to organise his texts, even a cursory analysis of his diverse fictional prose indicates three broad categories he explored with different stylistic resources and for different purposes: the tales of ratiocination, founders of detective literature; those of allegory and satire, usually aimed at social and literary criticism; and those generally regarded as the gothic tales. (INDRUSIAK, 2018, p.45-46)

Poe was a very prolific fictional writer and literary critic. He wrote everything from poetry to essays, from literary reviews to short stories and even a novel. Though his short stories vary in tone and theme, going from crime fiction, which he pioneered, to horror stories, through dark comedies, adventures and science fiction, they all share the poet's obsession with the functioning of the human mind.

As Scott Peeples reminds us, Poe was hardly the first writer to explore the inner workings, puzzles and traps of the mind, but 'he dramatized to a startling degree a number of the concepts Freud would name and establish as the fundamentals of modern

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.41969

psychoanalysis' (PEEPLES, 2004, p.38). The very narrative structure of many of his tales mirrors the psychoanalytical method; a typical Poe's narrator tells the reader his experiences and impressions not simply in order to account for events as they happened, but to try to make sense of them and to cope with his mental state through the process of narration. In such texts, Poe plunges deep into the narrator's mind, revealing to the reader even more than the narrator is able to reveal to himself. As Gargano concludes, 'Poe understands them [the narrators] far better than they understand themselves. Indeed, he so often designs his tales as to show his narrators' limited comprehension of their own problems and states of mind' (GARGANO *Apud* ZIMMERMAN, 2005, p.15).

A fitting example of Poe's understanding of human psychology may be found in the short story *The Imp of the Perverse,* published for the first time in the July edition of *Graham´s Lady´s and Gentleman´s Magazine* in 1845. In it the narrator details the strange impulse one sometimes has to 'act without comprehensible object; or, if this shall be understood as a contradiction in terms, we may so far modify the proposition as to say, that through its promptings we act, for the reason that we should not' (POE, 2006, p.717). This description summarizes a recurrent theme in Poe's tales: the interference of the protagonist's unconscious leading him towards an unwanted and dreaded path of self-destruction. Tales such as *The Tell-tale Heart, The Black Cat, Berenice* and *William Wilson* dramatize as unnatural forces or doppelgängers this same principle which is presented and pondered upon in a philosophical tone in *The Imp of the Perverse*. Poe's words build the underground of his characters' minds, and that is where many of his stories take place. 'All this

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.41969

underground vault business in Poe only symbolizes that which takes place beneath the consciousness – not Poe's consciousness, but *the* consciousness" (PEEPLES, 2004, p.35). By exploring what lies beneath consciousness, Poe plunges into the unconscious. As noted by G.R. Thompson 'Poe's subject is the precariously logical human mind', he has a 'power to touch the unseen, the *unconscious*, to suggest the demonic in mankind and its nature' (THOMPSON *Apud* PEEPLES, 2004, p.82).

Thompson's analysis applies perfectly to *The Imp of the Perverse*. The story tells us about a man who committed a murder and cannot help giving himself away. However, the reader is only informed about the crime and the confession at the end of the tale; what we find along the first eight paragraphs is the narrator considering reasons for acts he deems perverse, which, according to the character, is 'an innate and primitive principle of human action, a paradoxical something, which we may call perverseness, for want of a more characteristic term' (POE, 2006, p.717).

In his thorough study of Poe's style, Brett Zimmerman calls attention to the level of artistry involved in this seemingly odd definition of perverseness in the opening of a fictional tale. It is an effective rhetorical device called

> *praeparatio* (preparing an audience before telling them about something done): [...] "The Imp of the Perverse" begins with a short dissertation on that destructive and irresistible human impulse before the narrator provides three examples of it and finally his own case. [...] This essay-like introduction is not a failure of craft, as one critic contends, but a measure of Poe's craftiness". (ZIMMERMAN, 2005, p.36-37)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.41969

To exemplify the perverse behavior, Poe refers to fairly harmless everyday practices such as procrastination, but he also associates the principle to more disturbing human traits, such as the tendency one may feel to jump when standing at the edge of an abyss. He opens the discussion by criticizing phrenology for having failed in its search for an answer to man's reasoning. The narrator goes on to question the religious principle according to which man was made by God for a purpose and, accordingly, everything in the human anatomy exists for a reason, every action is taken for a reason that contributes to man's survival, as he details in the following paragraph:

> It was the design of the Deity that man should eat. We then assigned to man an organ of alimentiveness, and this organ is the scourge with which the Deity compels man, will-I nill-I, into eating. Secondly, having settled it to be God's will that man should continue his species, we discovered an organ of amativeness, forthwith. And so with combativeness, with ideality, with causality, with constructiveness, -- so, in short, with every organ, whether representing a propensity, a moral sentiment, or a faculty of the pure intellect. (POE, 2006, p.716)

That being so, it seems that everything about humanity would be quite logical and explainable by reason. However, how does one explain when humans perform acts of pure cruelty, or simply acts that are harmful to themselves or to others without taking any sort of advantage in such endeavors? How does reason explain such occurrences? Though seemingly illogical, these paradoxical impulses raised by Poe reinforce the Freudian concept of the uncanny: 'What

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.41969

is feared is thus a secret intention of doing harm, and certain signs are taken to mean that that intention has the necessary power at its command' (FREUD, 2003, p.147). That secret intention, in Poe, is, precisely, "the imp of the perverse", a will to do harm for no logical reason, as exposed in the tale:

> The one unconquerable force which impels us, and alone impels us to its prosecution. Nor will this overwhelming tendency to do wrong for the wrong's sake, admit of analysis, or resolution into ulterior elements. It is a radical, a primitive impulse-elementary. (POE, 2006, p.717)

Now the origin of this impulse is what puzzles us. If it is not guided by reason, where, then, lies the source of such primitive force? That is where the psychoanalytical concept of the unconscious relates to the imp of the perverse, for the origin of this drive does not lie on the surface of the human psyche, where we can find reasonable explanations. It lies within the hidden part of the mind to which we have no access through reason, and, despite its suppressed nature, it may exert great influence over us.

Thus, we can see how ahead of his time Edgar Allan Poe was, exploring, almost half century before Freud's first publications, how the individual finds an explanation for his/her evil actions in his/her own self, instead of trying to blame them on external sources. It seems fitting to conclude, then, that as with many other psychological concepts, the unconscious was first addressed by literature.

Freud explains the unconscious as that part of the mind which is repressed, therefore separated from the ego, as well as different from what he calls the critical agency:

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.41969

> I believe that when poets complain that two souls dwell in the human breast, and when popular psychologists talk of the splitting of people's egos, what they are thinking of is this division (in the sphere of ego-psychology) between the critical agency and the rest of the ego, and not the antithesis discovered by psycho-analysis between the ego and what is unconscious and repressed. It is true that the distinction between these two antitheses is to some extent effaced by the circumstance that foremost among the things that are rejected by the criticism of the ego are derivatives of the repressed. (FREUD, 2003, p.161)

Borrowing from the psychoanalytical theory, we can classify the *imp of the perverse* as an effect of repressed feelings which lie in the unconscious and take shape in actions for which the *critical agency*, the rational mind, finds no reasonable explanation. Such repressed feelings relate to the uncanny when their echoes trigger memories or thoughts that take unexpected shapes during adulthood and give way to an interesting "perverse" compulsion:

> It is possible to recognize the dominance in the unconscious mind of a 'compulsion to repeat' proceeding from the instinctual impulses and probably inherent in the very nature of the instincts—a compulsion powerful enough to overrule the pleasure principle, lending to certain aspects of the mind their daemonic character, and still very clearly expressed in the impulses of small children; a compulsion, too, which is responsible for a part of the course taken by the analyses of neurotic patients. All these considerations prepare us for the discovery that whatever reminds us of this inner 'compulsion to repeat' is perceived as uncanny. (FREUD, 2003, p.145)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.41969

It is quite interesting to note that Poe's understanding of perverseness is so closely tied to Freudian uncanniness that in spite of the differences in style and goals, both authors use similar terminologies. Freud associates to our instinctive compulsion to repeat a *daemonic character*; Poe, a master of the use of supernatural and eerie images, relates human perverseness to an *imp*, "a small demon or devil", according to the Collins Dictionary. Certainly, many of Poe's original readers may have read his story as a tale of a man haunted by a little demon in his mind. Contemporary audiences, however, tend to interpret the tale of the self-incriminating narrator from a psychoanalytic stance, demonstrating how Freudian Poe was even before Freud came along, an apparent paradox that corroborates Jorge Luis Borges's contention that great authors create their own precursors (BORGES, 1999).

In addition to demons and imps, Poe's and Freud's works are also related by their references to the human instinctual drives behind pain and pleasure, as explained in Beyond the Pleasure Principle:

> Every psycho-physical movement rising above the threshold of consciousness is charged with pleasure in proportion as it approximates—beyond a certain limit—to complete equilibrium, and with "pain" in proportion as it departs from it beyond a certain limit; while between the two limits which may be described as the qualitative thresholds of "pain" or pleasure, there is a certain area of aesthetic indifference. (FREUD, 2010, p.5)

Also according to Freud, the human psyche is guided by opposite drives represented by Eros, the life drive that compels self-preservation, and Thanatos, the death and destruction drive.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.41969

'Eros and Thanatos work together and in the same direction, always seeking the individual's balance'[1] (ZANINI, 2015, p.100, our translation). Therefore, the destructive impulses of Poe's narrators – treated in his oeuvre as cases of perverseness – may be read as attempts at establishing some balance within themselves. But the death drive, Thanatos, is often represented by Poe in some characters' need to relive traumatic and uncanny situations, a common human obsession that finds explanation in the Freudian principle of "compulsion to repeat".

Poe's narrator in *The Imp of the Perverse* is inclined to fall victim of this obsession with deceiving and doing harm to himself. Like this narrator, many other Poean characters fall for their insistence in treading paths which they should have left behind, going from consciousness back to unconsciousness, a movement Daniel Hoffman compares to the symbolic return to the womb:

> The womb is the well fount of our unconsciousness before we emerge into the pains of consciousness, and in the womb we are imbued with that instinctual knowledge of our own past, our own beginnings, the state of unity toward we ever after yearn. But to attain that state after being banished from it by out birth – this is to court, to seek, to embrace destruction. (HOFFMAN, 1972, p.146)

In Poe's fiction moving towards one's own past as well as seeking to understand that which must remain concealed within one's mind is a road to destruction, a road one takes when guided by the death drive, Thanatos, which the poet calls perverseness. In Freud, however, this same movement is the key to sanity, provided

1 Eros e Tânatos trabalham juntos e na mesma direção, sempre na busca do equilíbrio do indivíduo.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.41969

it be conducted by a skilled psychoanalyst. Unleashing that which has been repressed within the unconscious corners of the mind is disturbing to Poe's narrator: 'We tremble with the violence of the conflict **within us**, -- of the definite with the indefinite -- of the substance with the shadow. But, if the contest have proceeded thus far, it is the shadow which prevails, -- we struggle in vain' (POE, 2006, p.718). This inner conflict is often triggered by the uncanny, an external manifestation or echo of the shadows hidden within.

Poe's story reaches its climax before the announcement that there has been a crime, while the narrator ponders on the nature and presence of the imp of the perverse and describes the impulse to jump off a cliff and give in to self-destruction:

> We stand upon the brink of a precipice. We peer into the abyss -- we grow sick and dizzy. Our first impulse is to shrink from the danger. Unaccountably we remain. By slow degrees our sickness and dizziness and horror become merged in a cloud of unnamable feeling. By gradations, still more imperceptible, this cloud assumes shape, as did the vapor from the bottle out of which arose the genius in the Arabian Nights. But out of this our cloud upon the precipice's edge, there grows into palpability, a shape, far more terrible than any genius or any demon of a tale, and yet it is but a thought, although a fearful one, and one which chills the very marrow of our bones with the fierceness of the delight of its horror. It is merely the idea of what would be our sensations during the sweeping precipitancy of a fall from such a height. And this fall -- this rushing annihilation -- for the very reason that it involves that one most ghastly and loathsome of all the most ghastly and loathsome images of death and suffering which

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.41969

> have ever presented themselves to our imagination -- for this very cause do we now the most vividly desire it. And because our reason violently deters us from the brink, therefore do we the most impetuously approach it. There is no passion in nature so demoniacally impatient, as that of him who, shuddering upon the edge of a precipice, thus meditates a Plunge. To indulge, for a moment, in any attempt at thought, is to be inevitably lost; for reflection but urges us to forbear, and therefore it is, I say, that we cannot. If there be no friendly arm to check us, or if we fail in a sudden effort to prostrate ourselves backward from the abyss, we plunge, and are destroyed. (POE, 2006, p.718)

The passage reveals how far the narrator believes the imp of the perverse is able to take him: to his own annihilation, willingly. Even though his rational mind knows this action to be harmful, an urge drives him along the dark path, for a reason which he cannot explain. As Freud puts it, 'What is feared is thus a secret intention of doing harm, and certain signs are taken to mean that that intention has the necessary power at its command' (FREUD, 2003, p.147). Though the rational mind is able to perceive the self-destructive drive, it cannot make sense of it, for it has no direct access to that which stems from the unconscious. In psychoanalysis, the role of the therapist is to assist and guide the individual in probing his/her unconsciousness for what lies repressed therein, building bridges between the id and the ego. Poe's characters, however, do not have the luxury of such specialized guidance and therefore fall prey to their demons, surrendering to self-destructive impulses, such as in *The Imp of the Perverse*, or giving in to elaborate disorders of split personalities, such as in the Gothic doppelgänger story *William Wilson*.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.41969

3. THE IMP OF THE PERVERSE WILLIAM WILSON

First published in 1839 in the *Burton's Gentleman's Magazine*, *William Wilson* is regarded as one of the best literary works on the theme of the doppelgänger, also known as the double. According to Otto Rank, in *William Wilson*, 'Edgar Allan Poe used the theme of the double in a way that has become a model for several later treatments' (RANK, 1971,p.25).

According to Ralph Tymms, the ubiquitous theme of the double may be regarded 'as an allegorical representation or as a projection of the second self of the unconscious' (TYMMS, 1949, p.40). However, when it comes to Poe, the term *allegory* calls for some further explanation, since he dismisses the use of this figure of speech in his critical review of Nathaniel Hawthorne's *Twice Told-Tales*:

> In defence of allegory, (however, or for whatever object, employed,) there is scarcely one respectable word to be said. Its best appeals are made to the fancy—-that is to say, to our sense of adaptation, not of matters proper, but of matters improper for the purpose, of the real with the unreal, having never more of intelligible connection than has something with nothing, never half so much of effective affinity as has the substance for the shadow. The deepest emotion aroused within us by the happiest allegory, as allegory, is a very, very imperfectly satisfied sense of the writer's ingenuity in overcoming a difficulty we should have preferred his not having attempted to overcome. The fallacy of the idea that allegory, in any of its moods, can be made to enforce a truth--that metaphor, for example, may illustrate as well as embellish an argument--could be promptly demonstrated: the

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.41969

> converse of the supposed fact might be shown, indeed, with very little trouble--but these are topics foreign to my present purpose. One thing is clear, that if allegory ever establishes a fact, it is by dint of overturning a fiction. (POE, 1850, p.188)

Yet, Poe is not entirely against allegory; he simply condemns the random and obvious manner in which the literary resource was employed by some of his fellow men of letters. According to Hoffman, Poe's own balanced and proficient use 'restores allegory […] to its deserving place in our affections' (HOFFMAN, 1972, p.147). Therefore, the piece of criticism above is not at odds with the one below, in which the writer exposes a defense of allegorical writing

> Where the suggested meaning runs through the obvious one in a very profound under-current, so as never to interfere with the upper one without our own volition, so as never to show itself unless called to the surface, there only, for the proper uses of fictitious narrative, is it available at all. (POE, 1847, p.252-6, *Apud* HOFFMAN, 1972, p.147)

In *William Wilson*, the suggested meaning is the protagonist's unconscious drive to self-destruction, the hidden part of his mind that passes judgement on his own wrongdoings, which is allegorically represented by his double. By calling the allegory to surface and interpreting it, we notice the story's psychoanalytical bent: the seemingly supernatural tale of a doppelgänger reveals a fairly ordinary case of psychological disorder caused by the struggle between the cruel instincts of a man and his guilty conscience. As Hoffman puts it:

> Poe's fallen creatures are indeed twice self-doomed, doubly victims of their Imp of the Perverse. First

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.41969

> their spirit of perversity compels them to commit atrocities and unreasonable crimes – to torture a cat, to murder the wife, to terrify and kill the benevolent old man. The second, equally gratuitous act of perversity is, after having committed the Perfect Crime (all the more perfect for its gratuitousness), inexorably to incriminate oneself by leading the policeman to the exact spot where the victim is entombed. (HOFFMAN, 1972, p.12)

If in *The Imp of the Perverse* Poe represents the repressed forces of the unconscious through the image of an independent, demonic entity – the imp -, in *William Wilson* the poet takes one further step in the characterization of such forces as intrinsic to the individual's mind, personified in the exact mirrored image of the protagonist. The protagonist and his double share their name, date of birth, and physical traits; only one thing seems to differentiate them: the voice. As the narrator tells us: 'even my voice did not escape him. My louder tones were, of course, unattempted, but then the key, it was identical; '*and his singular whisper, it grew the very echo of my own*' (POE, 2006, p.320). Hence, even when something is there to tell them apart, such as a whispering voice, it actually becomes one more factor that unites them, since one's voice is the echo of the other's, which indicates that the whole existence of the double is also an echo of that of the narrator's. Despite its eerie nature, though, the double is not responsible for evil acts or cruel inclinations. On the contrary, the struggle between Wilson and his double is caused by the latter's attempts to denounce and stop Wilson's dissolute life.

Since the result of this life-long struggle is self-destruction, the double in *William Wilson* may be interpreted as an allegory

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.41969

that stands for the same impulses represented by the imp of the perverse. However, as Wilson's double is willing to do right and expose the protagonist's dark secrets, he may also be regarded as a representation of the life drive, Eros, while the protagonist himself is guided by Thanatos, the death drive. The tale, then, reads as a metaphor for an individual's struggle to reach a steady balance between these unconscious and interdependent forces, so that one's attempt to subdue the other results is their mutual destruction in the final scene of the short story:

> I was frantic with every species of wild excitement, and felt within my single arm the energy and the power of a multitude. In a few seconds I forced him by sheer strength against the wainscoting, and thus, getting him at mercy, plunged my sword, with brute ferocity, repeatedly through and through his bosom. (POE, 2006, p.328)

Being Poe an advocate of the painstaking choice of precise words, no term or phrase should ever be neglected in interpretive readings of his work. In that sense, two words from the quote above deserve special attention: "wild" and "multitude". While the former points to the nature of human instincts, the latter reinforces Poe's *avant la lettre* psychoanalytical bent, stressing the plurality of voices and forces within an individual's mind.

Graphic as it may be, this final scene in which Wilson kills his rival and then realizes that this violent act entails his own destruction lends itself to more than one interpretation. Certainly, the allegory does not point to a simple suicide; since the double represents a projection of Wilson's unconscious, his killing is symbolic. What is murdered along with his double may not be

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.41969

Wilson himself, but his reason, his mind, irrevocably damaged once the balance between Eros and Thanatos is permanently lost. But this death may also be interpreted as the liberating and healing experience of coming to terms with one's unconscious, the necessary – yet sometimes painful – process of shedding light on and acknowledging repressed feelings and memories that feed neurosis, thus paving the way for a new, healthier psyche. Since the story of *William Wilson* is rationally told in homodiegetic analepsis (i.e. first-person flashback), it would not be too far-fetched to contend that the narrating Wilson is this new, more balanced man, who buried his wicked former self, the experiencing Wilson, by embracing his dual nature. Conversely, we could also argue that the narrative voice is that of a deeply disturbed man who can hardly recall the events that led to his losing his mind.

At any rate, it seems clear that psychoanalytical readings of Poe's tales such as *William Wilson* and *The Imp of the Perverse* reveal complexity and sophistication that tend to go unnoticed in the superficial analyses often reserved to stories of gruesome and supernatural undertones. More importantly, however, such readings reinforce the dialogue between psychology and literary studies, a dialogue greatly intensified by Poe and Freud in their explorations of the human mind.

REFERENCES

BORGES, Jorge Luis (1999). "Kafka e seus precursores". In: *Obras Completas*. Vol. II. São Paulo: Globo, p.96-98.

HOFFMAN, Daniel (1972). *Poe, Poe, Poe, Poe, Poe, Poe, Poe*. Paragon House (Eds.) Reprint. Originally published: Garden City, New York: Doubleday.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.41969

FREUD, Sigmund (2010). *Beyond the Pleasure Principle*. London; Vienna: The International Psycho-Analytical Library Press, Rosings Digital Publications. In https://www.librarything.com/publisherseries/The+International+Psycho-Analytical+Library Accessed on 3.Mar.2019.

_____ (2003). *The Uncanny*. David McLintock (Trans. and Eds). London, England: Penguin Classics.

_____ (1957) *The Ego and the Id*. Joan Riviere (Trans.). London, England:Hogarth Press.

HAYES, Kevin, J (2004). *The Cambridge Companion to Edgar Allan P*oe. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press.

HOGLE, Jerrold E. (2002). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. United States of America by Cambridge University Press, New York: Cambridge University Press.

IMP. In Collins Dictionary. Retrived In https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/impon Accessed on 3.Mar.2019.

INDRUSIAK, Elaine B. (2018) "Narrative Suspense in Edgar Allan Poe and Alfred Hitchcock". *English Literature Theories, Interpretations, Contexts*, 5. Flavio Gregori (Eds.), 39-58. In https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/journals/english-literature/2018/5/iss-5-2018_qylW25%20Accessed%20Q.pdf Accessed on 3.Mar.2019.

POE, Edgar Allan (1847). *Godey's Lady's Book*. November, (35), p.252-6 In https://www.ibiblio.org/eldritch/nh/nhpoe2.html Accessed on 28.Nov.2018.

_____ (1850). "Nathaniel Hawthorne" (Text-B), In: *The Works of the Late Edgar Allan Poe* 3:188-202. https://www.eapoe.org/works/criticsm/hawthgr.htm Accessed on 8.Jan.2019.

_____ (2006). "The Imp of the Perverse" In: *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe.* New York: Barnes&Noble, p.716-720.

_____ (2006). "William Wilson" In: *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe.* New York: Barnes&Noble, p.314-329.

PEEPLES, Scott. (2004) *The Afterlife of Edgar Allan Poe*. Rochester, NY: Camdem House.

RANK, Otto. (1971) *Double: A Psychoanalytic Study.* Harry Tucker Jr. Charlotte (Trans. and Eds.). North Carolina: The University of North Carolina Press.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.41969

TYMMS, Ralph (1949). *Doubles in Literary Psychology*. Cambridge: Cambridge University Press.

ZANINI, Claudio (2015). "O Perverso e o Gótico em Jogos Mortais". *Revista Abusões* 1(1), Rio de Janeiro, RJ, UERJ.

ZIMMERMAN, Brett (2005). *Edgar Allan Poe: Rhetoric and Style*. Canada, Quebec: McGill-Queen's University Press.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42822

03

O DUPLO E O INQUIETANTE NO FANTÁSTICO DE GUY DE MAUPASSANT

Jorge de Azevedo Moreira (CPII)

Recebido em 15 mai 2019.
Aprovado em 20 ago 2019.

Jorge de Azevedo Moreira é Doutor em Língua Portuguesa, pela UFRJ e Mestre em Língua Francesa e Literaturas de Língua Francesa pela UFRJ. Professor de Francês do Colégio Pedro II e Pesquisador do NEFB / CP2 - Núcleo de estudos franco-brasileiros.

Resumo: Este artigo se organiza em torno de algumas reflexões relacionadas às diferentes maneiras pelas quais o duplo, tema recorrente na literatura fantástica, figura em Guy de Maupassant. Para isso, partiremos de certos pontos teóricos ligados à antropologia (o confronto entre a mentalidade arcaica e a mentalidade positiva, tal como Jean Fabre define) e à psicanálise (a sensação de inquietante abordada por Sigmund Freud). Demonstraremos, além disso, que a própria estrutura das narrativas curtas de base realista do século XIX mantém importantes relações com o duplo, situação particularmente observável nos textos de Maupassant. É esse o ponto de vista proposto por Thierry Ozwald, segundo o qual o termo novela (*nouvelle*) só pode ser empregado para se referir às narrativas curtas daquele século, em razão do caráter fenomenológico destas: a novela marcaria uma crise da consciência individual, da qual o duplo é um signo. Nesse contexto, as narrativas de Maupassant nos mostram uma realidade instável,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42822

ameaçadora, até mesmo apavorante, com sua produção fantástica encarnando o paroxismo desse processo de crise subjetiva.
Palavras-chave: literatura fantástica; literatura francesa; Guy de Maupassant.

Résumé: Cet article s'organise autour de quelques réflexions concernant les différentes manières dont le double, thème récurrent dans les récits de la littérature fantastique, figure chez Guy de Maupassant, l'un des maîtres de ce genre. Pour ce faire, on partira de certains points théoriques liés à l'anthropologie (la confrontation) entre la mentalité archaïque et la mentalité positive, tel que la définit Jean Fabre et à la psychanalyse (la sensation de l'inquiétante étrangeté abordée par Sigmund Freud). On démontrera en plus que la structure narrative des récits courts de base réaliste du XIX[e] siècle garde elle-même d'importants rapports avec le double, situation particulièrement remarquable dans les textes de Maupassant. C'est le point de vue proposé par Thierry Ozwald, selon lequel le terme *nouvelle* ne peut être employé que pour se référer aux récits courts de ce siècle-là, en raison de leur caractère phénoménologique: la nouvelle marquerait une crise de la conscience individuelle, dont le double est un signe. Dans ce contexte, les récits de Guy de Maupassant nous montrent une réalité instable, menaçante, voire effrayante, sa production fantastique incarnant le paroxysme de ce processus de crise subjective.
Mots-clés: littérature fantastique; littérature française; Guy de Maupassant.

INTRODUÇÃO

Ao longo da tradição literária, inúmeras são as narrativas em que elementos sobrenaturais figuram: desde aventuras maravilhosas, como as que se encontram na Odisseia, em que a presença dos

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42822

deuses é constante, até modernas histórias de terror, nas quais intervêm vampiros, zumbis ou fantasmas.

A literatura lida com o sobrenatural, portanto, de diversas formas, estabelecendo gêneros textuais distintos. Um desses gêneros apresenta uma condição instigante, na medida em que o acontecimento sobrenatural em si se torna objeto de discussão: O inusitado evento que sobreveio na narrativa aconteceu mesmo? Se aconteceu, é possível explicá-lo por meio de uma concepção racional? Ou inequivocamente se trata de um fenômeno cuja origem se situa fora do nosso plano de realidade?

Este gênero, em que o sobrenatural e suas manifestações são tratados sob o viés da dúvida, constitui o fantástico.

A dúvida costuma se avizinhar do sentimento de angústia. Muitas histórias fantásticas, com efeito, se revestem de uma forte atmosfera angustiante: febril, o personagem busca encontrar uma explicação para o que lhe sucede, nem sempre obtendo respostas satisfatórias.

Na literatura francesa, um dos autores mais propalados nesse gênero que envolve sobrenatural, dúvida e angústia foi Guy de Maupassant (1850-1893), notável contista da segunda metade do século XIX. Neste estudo, traçaremos algumas considerações sobre seus contos relacionados ao fantástico, analisando principalmente a questão do duplo, tema frequente na literatura fantástica.

Comecemos por fazer algumas breves considerações conceituais sobre o fantástico, dando ênfase principalmente às explanações de Jean Fabre, que estuda o gênero, entre outros olhares, pelo viés da antropologia.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42822

FANTÁSTICO, MENTALIDADE ARCAICA E MENTALIDADE POSITIVA

Aprofundado estudo sobre a literatura fantástica, a obra *Le miroir de sorcière* (1992), de Jean Fabre, opera com um amplo recorte temporal, além de trabalhar com uma notável diversificação de conceitos, baseados em áreas variadas tais como história, antropologia, psicanálise e teoria literária.

Ao traçar definições para o gênero fantástico, Fabre formula duas perspectivas. Na primeira, o fantástico tem um alcance histórico bem amplo, englobando a presença de um sobrenatural amedrontador que irrompe num cenário cotidiano em diversas modalidades artísticas. Na segunda abordagem, mais restrita, o fantástico se mostraria um segmento particular dessa primeira, vinculado especificamente ao século XIX, quando o sobrenatural teria ganhado um novo entendimento na civilização ocidental. Essa segunda formulação, circunscrevendo cronologicamente o gênero fantástico, é presente em importantes estudos literários, como os de Tzvetan Todorov (1970) e de Irène Bessière (1974).

Sobre Todorov, é bastante conhecido dentro das pesquisas sobre literatura fantástica o traço principal estabelecido por ele para defini-la: a hesitação. Segundo esse importante estudioso, "o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que conhece apenas as leis naturais, diante de um evento aparentemente sobrenatural". (TODOROV, 1970, p.29)[1]

Assim sendo, Todorov postula que seria a hesitação, e não o medo, que caracterizaria melhor o fantástico. Embora, de fato,

1 Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. [Nota: Todas as traduções do francês para o português de obras teóricas ou de passagens dos textos de Maupassant são de minha autoria.]

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42822

muitas narrativas fantásticas se pautem no efeito de medo e terror, há um número significativo delas que não segue essa trilha – poderíamos citar como exemplo os contos *Véra,* de Villiers de L'Isle-Adam, e *Magnétisme*, de Guy de Maupassant.

De sua parte, Fabre considera as noções de medo e angústia fulcrais para definir o fantástico, já que esse gênero se revelaria uma expressão do mal-estar do homem na civilização. Esse mal-estar pode ser entendido se levarmos em conta uma importante circunstância que aflige o ser humano: a passagem do tempo, responsável por incutir nele a consciência de sua condição mortal.

Fabre comenta que existem dois modos elementares de se conceber a passagem do tempo: a temporalidade horizontal e a temporalidade vertical. A primeira pode ser imaginada como uma reta horizontal, formada por uma sucessão de momentos distintos entre si e seguindo uma progressão irreversível. Já a segunda se constitui de sobreposições temporais, o que pode fazê-la ser percebida como uma espécie de presente perpétuo. A irreversibilidade da passagem do tempo de acordo com a concepção horizontal se oporia, pois, ao caráter holístico da temporalidade vertical. Cada uma dessas temporalidades é responsável por gerar um tipo de visão de mundo específica: a temporalidade horizontal se associa à chamada mentalidade positiva, ao passo que a temporalidade vertical remete à mentalidade arcaica.

A mentalidade arcaica é típica das sociedades primitivas e pode ser tomada, de acordo com o que comentamos, como um mecanismo de defesa contra a angústia suscitada pela passagem do tempo, com o consequente desaparecimento das coisas e

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42822

seres do mundo. A sobreposição de acontecimentos, que passam a ser relacionados entre si de diversas maneiras, permite que o tempo seja encarado como cíclico. Essa característica justifica a presença das diversas formas de religião e de práticas místicas na sociedade, com seus códigos morais, regras de conduta e liturgias. Além disso, e de diversas maneiras, seja através de oráculos ou de rituais específicos, o tempo futuro pode ser descortinado. E não apenas isso: o destino pode ser alterado, por pensamentos ou ações particulares.

Os diversos tipos de predições do futuro – profecias, tarô, astrologia – se baseiam, aliás, na compreensão do que se pode chamar de causalidade mágica. Esta se fundamenta no sincronismo entre fatos aparentemente sem relação entre si, o que justifica que orações e práticas ritualísticas intervenham em eventos sobre os quais o homem, segundo uma perspectiva racionalista, não teria como agir.

A mentalidade arcaica confere ao tempo e, portanto, à existência humana, uma relativa estabilidade: por mais que haja problemas e dissabores na vida, estes não provocarão o aniquilamento irrevogável do homem. O sofrimento não é senão uma fase transitória dentro da eternidade, seja para expiar faltas anteriores, seja para servir como um desafio à fé.

Bem diferente se mostra a mentalidade positiva, que entende a intervenção do homem no mundo apenas mediante o emprego de meios físicos inteligíveis. A canalização do desejo humano seja por meio de orações ou feitiçarias é considerada, portanto, inócua. Desse modo, enquanto na mentalidade arcaica sujeito e objeto

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42822

tendem a se integrar, na mentalidade positiva essas duas instâncias se mostram claramente separadas.

Um ponto de extrema importância salientado por Fabre é que não se deve confundir racionalidade com horizontalidade. Embora o pensamento racionalista se construa a partir da mentalidade positiva, baseada na temporalidade horizontal, ele pode apresentar semelhanças com a mentalidade arcaica. As ciências, ao se desenvolverem progressivamente, fazem descobertas importantes, mas admitem lacunas em seu saber. Essa condição, ainda que decepcionante, é motivadora de novos estudos. Cada descoberta leva a um entrave que, por sua vez, mobiliza os cientistas para novas descobertas. Nesse caso, podemos falar de uma racionalidade horizontal.

Por outro lado, erguidas sobre os pilares do racionalismo, há abordagens que não admitem lacunas em seus postulados. Elas se pretendem totalizantes, no que rivalizariam com religiões e crenças sobrenaturais diversas. Proporcionando uma sensação de segurança, tal como a religião, esse tipo de perspectiva racionalista constitui um exemplo da chamada racionalidade vertical. Pensemos no emplasto Brás Cubas, descrito na obra de Machado de Assis, panaceia que prometia curar os mais variados males. E não precisamos recorrer à ficção. A publicidade, ao longo das décadas, está repleta de produtos que são de algum modo ligados à ciência e que se apresentam como verdadeiramente miraculosos, pois prometem resultados formidáveis com o mínimo esforço e em curto espaço de tempo.

De qualquer modo, espelhando uma racionalidade seja horizontal, seja vertical, a mentalidade positiva é aquela que se

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42822

encontra em posição dominante no que diz respeito às explicações sobre o mundo físico e biológico no ocidente, pelo menos desde o século XVIII. Isso se deve especialmente à evolução das ciências e da tecnologia. Fenômenos misteriosos foram desmistificados, doenças incuráveis passaram a ser tratadas, problemas psiquiátricos ganharam um enquadramento médico em vez da abordagem espiritual, o homem conquistou mais conforto em vários âmbitos.

Isso não quer dizer, no entanto, que a mentalidade arcaica foi totalmente eliminada. As ciências trouxeram explicações e até soluções para alguns problemas, mas não para todos: o homem, afinal, ainda continua a ser vulnerável e finito.

No século XIX, época de grande entusiasmo científico, essa dualidade se mostrava bastante clara: as ciências se afiguravam como potenciais substitutas das religiões, mas não tinham como resolver todos os problemas existenciais do homem, mormente aqueles ligados à angústia por sua condição efêmera. O fantástico se desenvolve a partir dessa dupla impossibilidade de crenças, já que o sobrenatural é apresentado como superado, mas as ciências não dão conta de solucionar todos os questionamentos do ser humano. É por essa razão que esse século é considerado a era de ouro da literatura fantástica.

Nesse sentido, as ideias de Jean Fabre se aproximam das formulações de Irène Bessière, que considera o fantástico como um gênero marcado por visões de mundo contraditórias:

> É preciso considerar que a narrativa fantástica não se especifica por um inverossímil único, por si só inapreensível e indefinível, mas pela justaposição e as contradições de diversos verossímeis, ou seja,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42822

> hesitações e fraturas das convenções coletivas submetidas à prova. (BESSIÈRE, 1974, p.12)[2]

O efeito de hesitação no fantástico não seria marcado, portanto, por um elemento tido como inverossímil, se desenvolvendo, na verdade, a partir de um feixe de visões verossímeis – arcaicas e positivas –, que se digladiam no texto, sem que o leitor se decida, pelo menos prontamente, por uma ou outra explicação. É por isso que o fantástico não pode ser reduzido à presença do sobrenatural numa história: só há fantástico se esse sobrenatural emergir num cenário realista, provocando questionamentos na leitura.

Note-se que, embora Bessière empregue a palavra "hesitação", fundamental para Todorov, sua perspectiva é mais densa. Não se trata apenas de uma indecisão de um personagem ou do leitor diante de fatos que lhe escapam à compreensão: essa hesitação é fruto da falência mútua de dois sistemas de explicação do mundo.

Fabre endossa esse ponto de vista, qualificando o fantástico como produto de uma ruptura entre as duas mentalidades já explicadas:

> O fenômeno de ruptura não poderia se resumir nem a um fenômeno puramente intelectual (a "hesitação" de Todorov), nem a um fenômeno afetivo (o irracionalismo escapista dos críticos confusionistas românticos). Nem tampouco à preexistência de um sobre o outro. A ruptura se inscreve numa totalidade perceptiva cuja riqueza e coesão dependem de condições antropológicas e culturais. (FABRE, 1992, p.87)[3]

2 Il faut considérer que le récit fantastique ne se spécifie pas par le seul invraisemblable, de soi insaisissable et indéfinissable, mais par la juxtaposition et les contradictions des divers vraisemblables, autrement dit des hésitations et des fractures des conventions communautaires soumises à l'examen.

3 Le phénomène de rupture ne saurait ni se résumer à un phénomène purement intelectuel ("l'hésitation" de Todorov) ni à un phénomène affectif (l'irrationalisme

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42822

Assim, conforme declara Fabre, a correta compreensão do fantástico não se atrelaria apenas a identificar determinados efeitos textuais, sejam intelectuais ou afetivos. É necessário entender de que modo o homem lida com as noções de natureza e sobrenatural. Nessa perspectiva, deve-se reconhecer que, no século XIX, embora o sobrenatural passasse a ser considerado como uma visão ingênua e superada do mundo, ele continuou a fazer parte do imaginário geral – de um modo até certo ponto parasitário, minando subrepticiamente as certezas da mentalidade positiva.

Por essa razão, Fabre acha oportuno discutir um importante artigo de Sigmund Freud sobre a literatura fantástica, chamado *Das Unheimliche* (publicado originalmente em 1919), o qual também é comentado por Todorov e Bessière. Nesse estudo, Freud aborda justamente aspectos superados e reprimidos da psique que estão presentes nos textos literários de teor fantástico. Especificamente no que tange aos aspectos superados, encontrar-se-iam reminiscências de mentalidades arcaicas que, suplantadas por uma visão racionalista de mundo, ainda permaneceriam nos recônditos da alma humana, emergindo de modo perturbador em determinadas circunstâncias. Analisemos, então, algumas das ideias que o pai da psicanálise delineia sobre o assunto.

O FANTÁSTICO E O INQUIETANTE

Recebendo em português o título de *O inquietante* (na tradução direta do alemão da editora Companhia das Letras), Freud elaborou um pertinente estudo para a compreensão da literatura fantástica,

escapiste des critiques confusionnistes romantiques). Ni non plus à la préexistence de l'un à l'autre. La rupture s'inscrit dans une totalité perceptive dont la richesse et la cohésion dépendent de conditions anthropologiques et culturelles.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42822

propondo esclarecer o que confere a determinadas narrativas ficcionais um aspecto de inquietação e de angústia – de *unheimlich*, como se diria em sua língua.

O psicanalista austríaco abre seu trabalho dando uma longa explicação semântica, baseada em dicionários, sobre as acepções do termo alemão *heimlich*, de difícil tradução, aliás, para as demais línguas. Sem entrar em maiores minúcias, já que Freud arrola uma série de ocorrências em que é empregado, pode-se dizer que esse vocábulo possui dois significados básicos, porém quase antônimos: sua acepção primeira seria a de representar algo "familiar", "aconchegado", ao passo que a segunda se referiria ao que é "escondido", "mantido oculto" (FREUD, 2016, p.338). Já o termo derivado *unheimlich*, antônimo da primeira acepção, seria bem próximo semanticamente da segunda. Considerando uma citação do filósofo Friedrich Schelling, Freud observa que *unheimlich* "seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu" (FREUD, 2016, p.338).

Ele também considera, no decurso de suas explicações, que o que é novo tem potencial para gerar essa sensação de estranheza, de inquietação, enquanto o que é familiar traz normalmente uma sensação de tranquilidade. Entretanto, nem tudo que é novo se mostra inquietante; e, em contrapartida, determinados elementos familiares, bem conhecidos, podem vir a sê-lo. A questão central desse estudo de Freud seria, pois, determinar o que se agrega a algo familiar tornando-o ameaçador, inquietante. Ele discorre sobre o tema analisando aspectos da vida prática e também das narrativas literárias.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42822

Recorrendo a um estudo feito anteriormente, em 1906, intitulado *Zur Psychologie des Unheimlichen*, Freud apresenta a hipótese traçada pelo médico psiquiatra Ernst Jentsch, que atribuía à sensação inquietante, provocada por determinadas obras de literatura, uma incerteza intelectual por parte do leitor diante dos acontecimentos relatados, nisso se aproximando da definição que décadas depois seria formulada por Todorov. Jentsch ilustra suas ideias analisando o conto *O Homem da Areia* (1815), do alemão Ernst Hoffmann. Nessa história, o protagonista Nathaniel se apaixona por Olímpia, que o leitor não sabe exatamente se é uma mulher ou um manequim de madeira.

Todavia, Freud não concorda com a hipótese traçada por Jentsch. O que conferiria à trama elaborada por Hoffmann um caráter de inquietação não seria a dúvida acerca da real identidade de Olímpia. De acordo com Freud, a conclusão da narrativa desfaz a ambiguidade sobre a natureza de alguns eventos contados – mas não faz cessar, ainda assim, seu traço inquietante. Este residiria, na verdade, na presença intimidadora do Homem da Areia, figura legendária que pune as crianças que se recusam a dormir na hora estipulada jogando-lhes areia nos olhos e, em seguida, arrancando-os, a fim de levá-los como alimento para seus filhos.

O sentimento de medo e angústia suscitado por esse ente medonho não é provocado, contudo, diretamente pela retirada dos olhos: o impacto se daria pelo significado inconsciente desse ato, que aponta para a ansiedade infantil gerada pelo complexo de castração. Freud sustenta essa opinião respaldado por seus estudos de sonhos, fantasias e mitos (FREUD, 2016, p.347).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42822

No decorrer de seu artigo, Freud pondera que as sensações de inquietação efetivamente vivenciadas pelo homem não coincidem exatamente com as produzidas por obras literárias. As narrativas ficcionais forjam o inquietante em situações em que na prática ele não existiria e, de modo inverso, o eliminam quando ele poderia irromper.

Nesse segundo caso, Freud fala de histórias em que o sobrenatural se configura sem questionamento algum, dentro de uma normalidade. Sem essa atmosfera de questionamento não haveria estranhamento nem inquietação – em termos conceituais não estaríamos dentro do fantástico, mas sim de outro gênero, o maravilhoso.

Por outro lado, o mestre austríaco ressalta o poder criativo da literatura ao comentar que há narrativas que constroem traços inquietantes que não se veriam na vivência prática: isso ocorre porque o escritor manipula o texto de tal forma que a leitura é guiada muitas vezes através dos atos e dos pensamentos dos personagens.

Para exemplificar essa faculdade do texto literário, voltemos ao conto *O Homem da Areia*. Freud, já comentamos, não considera que o teor inquietante desse texto se encontre na dúvida acerca da natureza de Olímpia – mulher ou boneca? Ressaltando, sobretudo, um outro aspecto, que seria o complexo de castração relacionado ao Homem da Areia, Freud minimiza, assim, o questionamento sobre Olímpia. Para ele, tal assunto não é intrinsecamente inquietante. É comum que crianças tenham dúvida se bonecos são seres vivos ou inanimados; e, mais do que isso, seria possível admitir que ver bonecos ganharem vida constituiria um aspecto de desejo, e não de medo, para muitas delas.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42822

O medo e o inquietante seriam experimentados principalmente por adultos que, tendo assimilado há muito que bonecos são definitivamente seres inanimados, viessem a ter dúvidas sobre sua natureza. Nesse caso, haveria o retorno de crenças tidas como superadas.

Existiriam, então, para o mestre austríaco, dois tipos de inquietante. Embora tenham um traço em comum, que é o de se associarem à infância, poderíamos distingui-los nos seguintes termos: um se relacionaria a impulsos infantis reprimidos, entre os quais o já citado complexo de castração; o outro, por sua vez, se basearia em crenças animistas superadas, caso dos bonecos que ganham vida através do desejo. Essas crenças animistas podem ser consideradas expressões de um certo narcisismo e se relacionam à atribuição de poderes ao pensamento, a coisas, a pessoas e a rituais. Levando em conta as explicações de Jean Fabre que já comentamos, tais crenças seriam exemplos da chamada mentalidade arcaica. Sobre elas, Freud afirma o seguinte:

> Parece que todos nós, em nossa evolução individual, passamos por uma fase correspondente a esse animismo dos primitivos, que em nenhum de nós ela transcorreu sem deixar vestígios e traços ainda capazes de manifestação, e que tudo o que hoje parece "inquietante" preenche a condição de tocar nesses restos de atividade psíquica animista e estimular sua manifestação. (FREUD, 2016, p.359)

Desses dois tipos de inquietante, teríamos uma gama de situações que, na vida real ou na literatura, lhes seriam vinculados: desejos que se cumprem, repetições diversas, coincidências, coisas relacionadas à morte, medo de ser enterrado vivo ou de ter

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42822

membros do corpo cortados. No que tange a aspectos superados da mentalidade arcaica, há um elemento específico que, na realidade, constitui por si só uma rede temática: o duplo.

Inicialmente constituindo uma resposta reconfortante à possibilidade de desaparecimento total do homem depois da morte, o primeiro exemplo de duplo, presumivelmente, é a alma, contraparte imortal do corpo perecível. Tal concepção se origina do amor a si próprio, isto é, de um sentimento narcisista, normal na vida psíquica da criança e também na do homem primitivo. No entanto, essa noção do duplo não desaparece no decorrer do desenvolvimento humano, quando esse narcisismo inicial é superado. Segundo Freud, forma-se lentamente uma instância de auto-observação e autocrítica sobre o resto do Eu, que efetua um trabalho de censura (FREUD, 2016, p.353). Em casos patológicos, como nos delírios de perseguição, essa instância se torna isolada, dissociando-se do Eu.

O tema do duplo na literatura não se manifesta apenas através do personagem sósia, extremamente parecido, ou mesmo idêntico, ao protagonista da trama. Freud menciona uma tipologia ampla: a ligação psíquica, incluindo aí a telepatia (um personagem sabe muito sobre a mente do outro); a identificação profunda de um personagem para com outro, a ponto de ele duvidar de sua própria identidade; e o retorno de determinadas características entre personagens de diferentes gerações (repetição de nomes, de traços físicos e / ou psicológicos, de acontecimentos).

Em vários contos de Guy de Maupassant, o duplo realmente se manifesta de diversas formas que, invariavelmente, conferem

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42822

ao texto uma sensação inquietante. Analisemos algumas das narrativas em que isso ocorre, sublinhando a diversidade de suas manifestações. Essas expressões do duplo, veremos, podem ser relacionadas à própria natureza das narrativas curtas do século XIX.

O DUPLO E O INQUIETANTE EM MAUPASSANT

Até o momento, referimo-nos a Guy de Maupassant como contista. No entanto, dentro da nomenclatura literária, ao se falar de narrativas curtas, há uma imprecisão de emprego entre os termos "conto" e "novela" em língua portuguesa, assim como existe entre *conte* e *nouvelle*, em francês. O exame mais apurado desses termos representaria um trabalho à parte, já que demandaria considerações diacrônicas, sem contar inúmeras ressalvas de ordem linguística, visto que cada tradição nacional oferece significados diversos para ambos.

Na prática, em português o termo mais usado para se falar de narrativas curtas é "conto", englobando aí tanto histórias folclóricas e tradicionais quanto tramas realistas, de maior cunho criativo. Em francês, *conte* e *nouvelle* também se intercambiam, mas este último termo parece mais usado que seu correspondente em português. Haveria uma tendência, sujeita a diversas flutuações, de se empregar *conte* para designar histórias folclóricas e maravilhosas, enquanto *nouvelle* seria o termo reservado para as tramas realistas. Ainda dentro da língua francesa, é comum tanto a expressão *contes fantastiques* quanto *nouvelles fantastiques*. Narrativas desse tipo não se confundiriam com as histórias maravilhosas, nas quais o sobrenatural não provoca questionamentos: o fantástico, deve-se frisar, representa uma fronteira imprecisa do realismo, por se tratar de uma experiência de limites da percepção subjetiva.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42822

As considerações feitas anteriormente não constituem uma mera curiosidade terminológica. Em um importante estudo sobre o gênero *nouvelle*, Thierry Ozwald defende a tese de que esta é um produto eminente do século XIX, porque é nesse período, com poucas exceções anteriores, que se acham narrativas curtas com duas características particulares: a preocupação realista e a dramatização crítica.

O primeiro item, ao contrário do que possa parecer, não representa uma categoria objetiva, mas um olhar subjetivo da realidade: segundo Ozwald, o realismo, desmentindo determinadas noções preconcebidas, não postula a existência de uma realidade estável ou de um mundo dado *a priori*. Uma amostra representativa dos textos que estudou apontaria para um realismo que se constrói a partir de um mundo turbulento, que parece fugir da compreensão do personagem (OZWALD, 1996, p.35).

Já a dramatização crítica consistiria na progressão da narrativa visando desde seu início um desfecho negativo para o personagem, sendo desencadeada pelo rompimento de uma situação inicial de equilíbrio e com as ações girando em torno de um eixo único. Com frequência, os personagens experimentam um desfecho melancólico ou trágico.

O que Ozwald entende como *nouvelle* é uma narrativa particularmente fenomenelógica, que expressaria a busca frustrada do sujeito por uma verdade (OZWALD, 1996, p.16). A *nouvelle* representa, assim, um índice de fragmentação da consciência subjetiva, relacionada intimamente ao século XIX. Lembremo-nos que esse período é marcado por profundas modificações

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42822

sociais (depois da Revolução Francesa e no decurso da Revolução Industrial), pela ascensão do cientificismo, bem como pela relativa perda de influência da religião e da espiritualidade.

Assim consideradas, as *nouvelles* se distinguiriam de outras modalidades de narrativas curtas, entre as quais poderíamos citar os contos tradicionais, os *fabliaux* e as novelas do tipo *Decamerão*. Essas modalidades apresentam uma progressão não linear, mas sim cíclica, com o desfecho precedendo o final da trama, o que propicia a instalação de uma nova situação de equilíbrio, similar à original. São frequentes os finais com lições moralizantes, situação que não se costuma ver nas *nouvelles* do século XIX, nas quais o personagem frequentemente se encontra desamparado e desnorteado no mundo.

Muito teríamos a comentar acerca das ideias de Ozwald, mas restringimo-nos ao seguinte ponto de vista: o de que mesmo as nouvelles mais evidentemente realistas, pelo fato de apresentarem uma realidade instável, apreendida por uma consciência individual em crise, se mostram fortemente aparentadas ao fantástico. Ou dito de outra forma: que não haveria uma distinção de natureza entre realismo e fantástico, senão de grau, já que ambos fariam parte de um mesmo continuum.

Essa perspectiva concede à questão do duplo, signo da fragmentação do sujeito segundo Ozwald, uma grande importância na composição das narrativas curtas, sejam eminentemente realistas, sejam fantásticas. O duplo, conforme já demonstramos ao mencionar Freud, não se resume à presença de um ser idêntico a outro, podendo na realidade se apresentar de maneiras diversas. Um dos elementos que Ozwald aponta como expressão do duplo se relaciona à própria estrutura narrativa, que por vezes se processa

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42822

de modo dual: um evento parece se repetir, mas apresentando certas diferenças que imprimem à narrativa um caráter inquietante e, ao personagem, um destino desalentador.

O estudo de algumas narrativas de Maupassant pode ilustrar essa estrutura dual, bem como a manifestação de outras formas do duplo. Focaremos nossa análise em alguns de seus contos fantásticos, nos quais, presumivelmente, o duplo se configura de maneira mais notável.

A PROGRESSÃO NARRATIVA DUPLICADA

A presença do duplo nos textos de Maupassant se mostra sabidamente frequente, conforme atestam inúmeros trabalhos sobre o autor francês. Um aspecto interessante, todavia, é estudar o duplo enquanto replicação de parte do fluxo narrativo: determinados eventos retornam na progressão da história, mas não numa repetição perfeita. São essas diferenças entre as cenas, impedindo que se configurem como reflexos perfeitos uma da outra, que geram o inquietante. A esse respeito, vale lembrar que Freud considera a repetição um potencial desencadeador de reações inquietantes, mas não a vincula ao duplo, como uma subespécie deste, embora sejam temas aparentados. Em nossa proposta, baseando-nos nos conceitos de Thierry Ozwald, assumimos a repetição como uma expressão do duplo e elemento decisivamente estruturador do fluxo dual da narrativa. Vejamos como essa dualidade narrativa se configura em alguns contos de Maupassant.

Em *Le docteur Héraclius Gloss*, um dos primeiros contos escritos pelo autor normando, o personagem homônimo é internado por duas vezes no hospício. Essa repetição marca, todavia, dois instantes

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42822

substancialmente diferentes. Na primeira internação, Héraclius Gloss mostrava-se entusiasmado pela ideia da metempsicose. Essa crença se baseia na passagem da alma, após a morte, para outro corpo. Ela corresponde ao que se conhece habitualmente como reencarnação, mas tendo uma especificidade: diferente do conceito reencarnatório mais divulgado no ocidente, de acordo com a metempsicose a alma de um ser humano pode voltar no corpo de um animal. Gloss é levado para o hospício justamente porque propõe que seres humanos e animais devam ser tratados da mesma maneira, posição que o faz ser considerado insano: de certa feita, ao ver um grupo de meninos apedrejarem um gato que estava para se afogar, o doutor investe contra eles, salva o felino, mas derruba um dos meninos na água, que só se salva porque é resgatado por dois marinheiros.

Gloss, é verdade, recebe alta após essa internação. Contudo, ele não volta a uma situação de normalidade. Ao retornar a sua casa e rever os vários animais que lá se encontram, e com os quais ele lidava como se fossem humanos reencarnados, o doutor tem um surto e tenta matar todos eles. Desse modo, ele é novamente internado no hospício, mas agora com uma diferença: sua detenção parece ter caráter irrevogável. A crença na metempsicose, que antes o arrebatava como uma abordagem capaz de tornar a realidade inteligível, é destroçada. O encerramento da história marca o fim de sua possibilidade de se harmonizar com o mundo. O evento da ida ao hospício tem, pois, um duplo, que não lhe é, todavia, idêntico. E é nessa diferença que o personagem se desencaminha.

Essa narrativa possui ainda outros temas do duplo. Em primeiro lugar, a própria metempsicose já evoca essa noção, uma vez que se

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42822

baseia na transmigração da alma, duplo do corpo físico. Em segundo lugar, desenrola-se em parte da trama o tema do rival e do duelo, os quais muitas vezes se associam ao duplo. Nesse caso, o rival de Héraclius Gloss é Dagobert Félorme, um dos pacientes do asilo de loucos, a quem encontra quando de sua primeira internação. Gloss tornara-se adepto da metempsicose ao achar, por acaso, um manuscrito pretensamente datado do ano 184, que falaria das sucessivas vidas do sábio grego Pitágoras.

O referido manuscrito impressionou Gloss de tal forma que ele não apenas passou a dispensar aos animais o mesmo tratamento que dava aos seres humanos, como acreditou ser o próprio Pitágoras reencarnado! Todavia, ao confrontar Dagobert Félorme, que tinha ideias similares, Gloss fica perplexo: Félorme sabe de tudo o que o manuscrito contém, o que o leva a concluir que foi o outro interno que o redigira. Dessa maneira, o sólido edifício de convicções de Héracliuss Gloss desaba estrepitosamente: o sistema doutrinário que lhe explicava o mundo nada mais era do que o delírio de um doente mental.

Cabe aqui, ainda, uma observação: a doutrina da metempsicose não constitui uma descoberta científica, uma vez que já era partilhada por diversos povos desde épocas recuadas. No entanto, Gloss a reveste de um valor racional, pois, segundo ele, ela seria mais lógica que a teologia cristã, que concebe o pós-morte fundamentalmente em termos de céu e inferno – e também de purgatório na doutrina católica. Teríamos então uma antiga crença revitalizada pela razão, mas sem perder o seu caráter totalizante e mesmo apaziguador, típico das religiões. Isso se configuraria como um exemplo da racionalidade vertical, sobre a qual já traçamos

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42822

alguns comentários. O caráter de interseção entre mentalidade arcaica (a metempsicose em si) e mentalidade positiva (sua atualização enquanto sistema racional), reconfortante numa dada etapa da narrativa, se esfacela, acarretando um desfecho negativo para o personagem, que termina a trama num hospício.

Outro conto em que a estrutura narrativa se apresenta de modo dual por conta de um traço de repetição é *Histoire d'un chien*, história que veio a ser republicada numa versão quase idêntica sob o título *Mademoiselle Cocotte*. O personagem François, que trabalhava como cocheiro para uma família em Paris, afeiçoou-se por uma cachorra que teimava em segui-lo, à qual deu o nome de Cocotte. Fazendo dela seu animal de estimação, François chegou mesmo a lhe dar uma coleira com uma placa de cobre contendo a inscrição "Senhorita Cocotte, do cocheiro François".

O animal, contudo, trouxe vários problemas para a casa dos patrões de François, porque, estando no cio, ela atraía inúmeros cães. O patrão solicitou que a cadela fosse mandada embora, e François tentou cumprir esse pedido, mas sem sucesso, já que Cocotte retornava para junto do dono. A paciência do patrão, então, se esgotou, e ele ordenou que François a afogasse no rio Sena, que passava perto da luxuosa casa em que vivia em Paris.

Com o coração partido, François levou Cocotte até as margens do rio, amarrou-lhe uma pedra no pescoço e lançou-a em suas águas. O cocheiro, alquebrado, observou-a se debater desesperadamente, vindo, pouco depois, a sumir em definitivo sob as águas. O choque psíquico experimentado por François foi bastante severo; abalado, ele sonhava com a cachorra todos os dias e julgava até ouvir seu latido.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42822

Durante cerca de um mês, François permaneceu com o comportamento pesarosamente alterado. Melhorando um pouco, foi levado por seus patrões a uma propriedade que tinham em Rouen. Lá, sua recuperação pareceu se tornar mais evidente, graças, entre outras coisas, aos banhos e à natação que fazia nas águas do Sena, que também passava naquela região.

Um dia, no entanto, François percebeu algo de diferente flutuando no rio. Ao se aproximar, assustou-se: parecia ser o esqueleto de um cão. Horrorizado, o cocheiro ficou atônito ao descobrir nesse corpo já em decomposição a placa com a inscrição que fizera para a cadela Cocotte. O choque lhe fora então tão violento que ele enlouqueceu, vindo a ser internado num hospício.

Tanto *Histoire d'un chien* quanto *Mademoiselle Cocotte* costumam figurar em coletâneas de contos fantástico de Maupassant. Embora não haja nessa trama um sobrenatural explícito, a improbabilidade exposta em suas páginas é inquietante: François, como que recebendo um castigo, revê o corpo da cachorra a quem matara muitos quilômetros além de onde a afogou, e mais de um mês depois. Nesse caso é a ida ao rio Sena o elemento que duplica a estrutura narrativa, duplicação esta que mais uma vez sinaliza a derrocada de um personagem.

Outro exemplo marcante dessa estrutura narrativa dual é a segunda versão de *Le Horla*, que segue a forma de um diário. Pode-se traçar o seguinte esquema, dividido em duas partes. Na primeira, vemos que as indicações entre o dia 8 de maio e o dia 3 de junho mostram a progressão de um estado de angústia experimentado pelo personagem que, inicialmente tranquilo, passa a se sentir

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42822

paulatinamente nervoso, como que ameaçado por algo que ele não consegue explicar. Há um hiato de alguns dias entre as notas do diário, já que o personagem decide fazer uma viagem para se aquietar. O dia 2 de julho marca uma segunda fase da narrativa, sinalizando a repetição de um estado de placidez: o personagem naquela altura se julga curado. Comparemos as descrições feitas nessas duas datas:

> 8 de maio – Que dia admirável! Eu passei a manhã toda estendido na grama, diante de minha casa, sob o enorme plátano que a cobre, a abriga e a sombreia inteira. Eu gosto dessa região, e gosto de viver aqui porque aqui tenho minhas raízes, raízes profundas e delicadas, que ligam um homem à terra em que nasceram e morreram seus antepassados. (MAUPASSANT, 1957. p.1097, vol.2)[4]
>
> 2 de julho – Eu retorno. Estou curado. Eu fiz, aliás, uma excursão fascinante. Eu visitei o monte Saint-Michel que eu não conhecia.
>
> Que visão quando se chega lá, como eu em Avranches, por volta do final do dia! (MAUPASSANT, 1957. p.1101, vol.2)[5]

Os dois trechos anteriores mostram não apenas serenidade, como também uma certa alegria, evidenciada inclusive pelo uso de pontos de exclamação. Porém, depois do dia 2 de julho, os transtornos nervosos do personagem voltam, e ainda mais intensos: ele se crê vítima de uma entidade invisível que o obsedia, um ser

4 8 mai. – Quelle journée admirable! J'ai passé toute la matinée étendu sur l'herbe, devant ma maison, sous l'énorme platane qui la couvre, l'abrite et l'ombrage tout entière. J'aime ce pays, et j'aime y vivre parce que j'y ai mes racines, ces profondes et délicates racines, qui attachent un homme à la terre où sont nés et morts ses aïeux

5 2 juillet – Je rentre. Je suis guéri. J'ai fait d'ailleurs une excursion charmante. J'ai visité le mont Saint-Michel que je ne connaissais pas.
Quelle vision, quand on arrive, comme moi à Avranches, vers la fin du jour!

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42822

que, similar a um fantasma, representaria na realidade uma nova etapa da evolução humana.

A última data registrada no diário é 10 de setembro e também contém um ponto de exclamação, porém transmitindo uma sensação de pavor, não mais de alegria. Esse ponto de exclamação é acompanhado de reticências, que evidenciam o desespero por que passa o personagem. Este tenta atacar o amedrontador inimigo, chamado por ele de *Horla*, mas acredita não ter sucesso, razão pela qual irrompe em sua mente a trágica opção pelo suicídio: "Não... não... sem nenhuma dúvida, sem nenhuma dúvida... ele não morreu... Então... Então... vai ser preciso que eu mesmo me mate!" (MAUPASSANT, 1957. p.1123, vol.2)[6]

Além da duplicação narrativa, encontramos nessa trama outra expressão do duplo, que é, evidentemente, o próprio ser denominado *Horla*. Vimos que o duplo inicialmente representava uma entidade tranquilizadora: poderia ser tanto a própria alma da pessoa, como seu anjo da guarda, por exemplo. Na visão cientificista de Maupassant, a crença tradicional de espíritos muitas vezes é reinterpretada: no caso dessa história, o texto nos faz crer que o personagem não se defronta contra um espírito ou um demônio, mas sim contra um ser mais evoluído, com faculdades além das presentes no homem. Verificamos, portanto, que a ideia de evolução das espécies, manifestação da mentalidade positiva, pode parecer tão ameaçadora quanto determinados aspectos de crenças religiosas, como os ligados à existência de entidades malévolas.

6 Non… non… sans aucun doute, sans aucun doute… il n'est pas mort… Alors… Alors… il va donc falloir que je me tue, moi!…

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42822

Nas duas versões de *Le Horla*, esse misterioso ser é notado de início de modo vago; em seguida, aparecem evidências de que há algo de concretamente estranho acontecendo, como os copos de água e de leite que amanhecem consumidos, a flor que levita em pleno ar e as páginas de um livro que se viram sozinhas. A prova incontestável da existência dessa entidade se dá pelo espelho e, curiosamente, por uma não visão: o personagem se detém diante de um espelho, buscando naturalmente ver seu reflexo nele, mas nada aparece, sequer seu rosto, como se houvesse algo invisível interposto. A sequência das duas versões dessa história é desfavorável para o protagonista: na primeira, ele termina num hospício; na segunda, conforme vimos, dá-se a entender que ele comete suicídio.

Tendo em base as análises anteriores, notamos que um considerável número de contos de Maupassant termina com o personagem internado num asilo de loucos. A esse respeito, cabe dizer que o escritor francês se interessava pelos estudos psiquiátricos de sua época, tendo inclusive assistido a cursos com o médico Jean-Martin Charcot, que foi professor de Sigmund Freud. Sua biografia foi marcada por problemas nervosos, tendo sido acometidos por esses males também sua mãe e seu irmão.

Sem recorrermos a maiores digressões biográficas sobre Guy de Maupassant, parece evidente a correlação entre fantástico e loucura, até em razão dos temas abordados, que apontam não raro para uma discussão acerca das noções de consciência e realidade. Sob esse aspecto, mostra-se importante apreciarmos as manifestações do duplo que expressam traços latentes da personalidade humana.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42822

O DUPLO E OS ASPECTOS OCULTOS DA PERSONALIDADE

Seguindo as ideias de Freud, Marie-Claire Bancquart considera que o duplo nas obras de Maupassant nunca representa uma cópia exata de um personagem. Por esse motivo, ela usa a expressão "duplo distanciado" (*double décalé*) para caracterizar esse elemento das tramas do autor francês (BANCQUART, 1976, p.33).

Pode-se citar como exemplo de manifestação do duplo o lado obscuro e cruel que alguns personagens possuem, não obstante gozarem de ilibada reputação nas comunidades que frequentam. O prefeito Renardet, do conto *La petite Roque*, se enquadraria nessa situação: ele comanda as investigações acerca do assassinato de Roque, violentada e morta na verdade por ele mesmo. Nessa trama, o espírito de Roque costuma lhe aparecer, resultando num processo de perturbação tal que Renardet recorre ao suicídio para se livrar desse tormento psicológico. O comportamento de Renardet é, aliás, dual: responsável por violentar e matar não apenas Roque, mas também outra adolescente, ele se mostra abatido por remorsos, processo que culmina no atentado contra a própria vida.

Em *Un fou?*, o duplo se traduz no misterioso poder que permite ao personagem Jacques Parent controlar seres inanimados e até animados com a ação da mente. Essa peculiar faculdade, atribuída ao magnetismo animal, crença corrente no século XIX, em vez de lhe conceder orgulho ou satisfação, lhe provoca medo, já que ela parece pertencer a outro ser, o qual poderia controlá-lo:

> Quanto a mim, eu sou dotado de um poder amedrontador. Poderíamos dizer um outro ser aprisionado em mim, que quer incessantemente escapar, agir contra minha vontade, que se agita,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42822

> que me consome, que me esgota. Quem é ele? Não sei, mas nós somos dois no meu pobre corpo, e é ele, o outro, que é quase sempre o mais forte [...] (MAUPASSANT, p.973, vol.2)[7]

Poderíamos inferir daí que o duplo pode ser representado pela vontade de manipular o outro, sem as amarras de códigos éticos e morais. Observe-se ainda que, nessa trama, temos um claro exemplo de mentalidade arcaica superada que retorna à consciência: trata-se da crença do que Freud chama de "onipotência do pensamento", associada a uma visão animista do mundo (FREUD, 2016, p.359).

Outro elemento que se encarregaria de cumprir a função do duplo é o medo, visto como se fosse uma cisão na personalidade. No conto *Sur l'eau*, o protagonista conta como em certa ocasião testemunhou um singular evento: um nevoeiro demasiadamente espesso que acabou por cobrir apenas as margens do Sena, à semelhança de dois espantosos e altíssimos muros. Ao narrar esse fato, ele explica a sensação de medo que experimentou, como se fosse uma sensação de outra pessoa incorporada nele:

> Eu sentia a firme vontade de não ter medo, mas havia em mim outra coisa além de minha vontade, e essa outra coisa sentia medo. Eu me perguntei o que eu estava temendo; mas meu *eu* corajoso censurou meu *eu* covarde, e nunca tanto como naquele dia eu percebi a oposição de dois seres que estão em nós, um querendo, o outro resistindo, e cada um predominando alternadamente. (MAUPASSANT, 1957, p.773, vol. 2)[8]

7 Quant à moi, je suis doué d'une puissance affreuse. On dirait un autre être enfermé en moi, qui veut sans cesse s'échapper, agir malgré moi, qui s'agite, me ronge, m'épuise. Quel est-il? Je ne sais pas, mais nous sommes deux dans mon pauvre corps, et c'est lui, l'autre, qui est souvent le plus fort, comme ce soir.

8 Je me sentais la volonté bien ferme de ne point avoir peur, mais il y avait en moi autre chose que ma volonté, et cette autre chose avait peur. Je me demandai ce

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42822

No conto *La Morte*, também se explora o lado obscuro da personalidade, mas sob um outro ângulo, pois, nessa história, o duplo a se revelar não é o do protagonista, mas sim o de sua companheira. Nesse conto, um desalentado personagem, abatido pela morte da namorada, vitimada por pneumonia, decide passar uma noite no cemitério, ao lado da tumba da falecida.

De súbito, ele se surpreende ao ver os esqueletos levantarem de seus túmulos e reescreverem com os ossos dos dedos os respectivos epitáfios. Aos textos generosos que lhe foram dedicados, os defuntos sobrescrevem mensagens de sincera confissão: é assim que frases delicadas como "Amou os seus e foi respeitado" dão lugar a sentenças ácidas do tipo "Torturou a esposa e atormentou os filhos". O personagem da trama fica ainda mais atônito quando vê a mudança que sua amada efetuou: a inscrição original, de responsabilidade dele próprio, "Ela amou, foi amada e morreu", é descartada em prol da chocante "Saindo um dia para trair seu namorado, ela pegou resfriado por causa da chuva e morreu" (MAUPASSANT, p.1136-1137, vol.2).

Deve-se mencionar, ainda, um sentimento frequente nas narrativas do escritor normando que também ganha o relevo de duplo: a solidão. Um dos contos que melhor ilustra esse enfoque, chegando mesmo à personificação, é *Lui?*, história que se desencadeia a partir da conversa de um personagem com um amigo, a quem informa sobre seu casamento. A franqueza do protagonista se mostra desconcertante, já que ele declara que pouco conhece da futura esposa, que continua sendo contra o matrimônio e, o mais

que je pouvais redouter; mon *moi* brave railla mon *moi* poltron, et jamais aussi bien que ce jour-là je ne saisis l'opposition des deux êtres qui sont en nous, l'un voulant, l'autre résistant, et chacun l'emportant tour à tour.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42822

surpreendente, que é incapaz de amar uma mulher, pois sempre foi a favor das relações livres. O motivo para o casamento, contudo, se mostra bem claro: o medo de ficar sozinho.

O protagonista justifica sua decisão matrimonial narrando ao amigo um estranho fato que lhe aconteceu meses antes. Um dia, ao chegar a casa, como sempre fazia, o personagem experimentou uma terrível sensação de angústia, relacionada ao vazio de sua casa. Achando-se sufocantemente sozinho, ele decide sair para ver algum amigo. Procura por três deles, mas sem sucesso. Decide então voltar para casa, quando, ao entrar, percebe que a porta não está trancada, como sempre deixa, mas apenas encostada. Essa sensação de estranheza o perturba, mas ele tenta se tranquilizar, especulando que a zeladora poderia, com uma chave reserva, ter aberto a porta para um amigo. Ao vasculhar a casa, o personagem tem um choque: ele nota que há alguém deitado em sua poltrona, com o braço pendendo para fora, os pés cruzados um sobre o outro, e a cabeça inclinada. Ao se aproximar para lhe tocar o ombro e acordar essa pessoa, o personagem simplesmente não a vê mais! Ele procura depois se acalmar, considerando que talvez tenha sonhado ou mesmo tido uma alucinação. O fato é que, andando pela casa, ele julga ver de novo o misterioso homem numa fração de segundos, sumindo em seguida. Por duas vezes durante o sono, o personagem experimenta a inquieta sensação de não estar sozinho. E essa sensação torna-se habitual: ele crê que a qualquer momento pode voltar a ver o estranho visitante.

O angustiado homem em momento algum aventa a hipótese de presença sobrenatural. Porém, mostra-se tão amedrontado como se o homem visto fosse um fantasma:

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42822

> Eu estava com medo de revê-lo. Não medo dele, não medo de sua presença, na qual eu não acreditava de modo algum, mas eu estava com medo de um distúrbio dos meus olhos, medo de uma alucinação, medo do pavor que me subjugaria (MAUPASSANT, 1957, p.858, vol.2) [9]

O personagem está certo de que essa visão voltará a acontecer. E se convence de que, só deixando de morar sozinho, poderia voltar a ter paz, motivo pelo qual decide se casar. Note-se que um estranho e forte sentimento de solidão precede a misteriosa aparição. Esta talvez represente um aspecto paradoxal de sua mente: ao mesmo tempo em que não quer ficar sozinho, o personagem teme que o visitante represente um transtorno de percepção da realidade, o início de um processo de loucura. Também se deve levar em conta que Freud, no final de seu artigo *O inquietante*, afirma que circunstâncias tais como silêncio, solidão e escuridão se associam a uma angústia infantil que, em muitas pessoas, não desaparece totalmente (FREUD, 2016, p.376) no decorrer da vida.

Por fim, é necessário tecer mais uma ponderação. Do mesmo modo que em outros autores, o duplo em Maupassant, sob qualquer forma – duplicação narrativa ou representação de aspectos psíquicos variados – se mostra ameaçador e provocador de sentimentos inquietantes, muitas vezes levando personagens para desfechos nefastos. Em nossa experiência como leitor e analista do autor, em nenhum texto dele observamos a presença de um "duplo do bem", ou seja, alguma cisão da personalidade humana que pudesse se mostrar apaziguadora.

9 J'avais peur de le revoir, lui. Non pas peur de lui, non pas peur de sa présence, à laquelle je ne croyais point, mais j'avais peur d'un trouble nouveau de mes yeux, peur de l'hallucination, peur de l'épouvante qui me saisirait.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42822

Contudo, há que se ressaltar uma narrativa em que o duplo, como de hábito, não se mostra amigável, mas tem sua influência perniciosa suplantada. Ela nos chamou a atenção por ser, no universo de textos de Maupassant sobre os quais nos detivemos uma das únicas que se encerra com um final favorável ao personagem destacado, merecendo por isso considerações à parte (MOREIRA, 2001, p.184). Estamos falando do *Conte de Noël*, história que narra um presumível caso de possessão demoníaca após uma mulher ter consumido um ovo que estranhamente fora achado na neve. Essa história, à semelhança de outros contos fantásticos do autor, apresenta uma duplicação da estrutura narrativa: em dois momentos a mulher é submetida a uma cerimônia de exorcismo, uma vez um pouco antes do natal, a outra vez exatamente na noite natalina. Nessa segunda oportunidade, diferente do insucesso da primeira tentativa, o padre teve êxito na medida em que julga que expulsou o espírito maligno que teria possuído a mulher, ao lhe mostrar o ostensório, em meio à missa de natal, repleta de fiéis.

O final da história não se fecha sobre uma interpretação única do que acontecera. O padre tem certeza de que houve mesmo uma possessão e que, posteriormente, o ritual católico, invocando o poder de Jesus Cristo, fora o responsável por libertar a vítima dessa influência maligna. Por outro lado, o médico, doutor Bonenfant, que fora consultado, prefere achar que o exorcismo não representou um evento sobrenatural, mas apenas um procedimento de alto grau de sugestão. Foi por ter expectativas na influência psicológica desse ritual que Bonenfant de bom grado aceitou que a mulher lhe fosse submetida. De qualquer modo, o médico trata esse acontecimento

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42822

como uma bela lembrança de natal e o considera mesmo um milagre – porque, embora ele não acredite em instâncias espirituais, reconhece que a fé é um sentimento poderosíssimo, capaz de alterar situações ao redor.

Talvez essa história, que contém um final feliz, marque a nostalgia de uma época em que a crença religiosa era reconfortante para a maioria das pessoas. Ou que essa nostalgia tangencie também determinados valores sociais tradicionais como os da família. Diferente de outras narrativas em que o protagonista é uma pessoa solitária, nesta a mulher possuída tem uma família e, no momento da missa, não apenas seus familiares estão presentes, bem como a comunidade local em peso. Assim, seria plausível supor que a presença de entidades coletivas (família e comunidade) tenha estabelecido um vínculo de união para com a mulher, que se contrapõe à cisão típica do duplo.

A figura do diabo costuma ser associada à divisão e à discórdia, características compatíveis com a do duplo. O ritual na igreja, por outro lado, representa uma união, uma unificação – entre os fiéis entre si, e destes com Deus. Nesse caso, é a unificação que saiu vitoriosa em seu confronto contra a fragmentação que o duplo provoca.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O duplo, com seu vasto domínio temático, é, de acordo com Freud, um dos elementos de que os escritores se servem para desenvolverem em seus textos o sentimento de *unheimlich* – o inquietante, o estranhamento a coisas que até um dado momento eram familiares.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42822

Uma quantidade substancial de contos de Guy de Maupassant, realistas e fantásticos, é marcada pela presença do duplo, que se manifesta sob diversas formas: na própria estrutura narrativa duplicada ou como representação de diversos aspectos da psique, sejam desejos insidiosos, sejam sentimentos angustiantes tais quais medo e solidão.

De acordo com Freud, muitas situações criadas pelos autores literários para conferir inquietação ao texto remetem a duas condições que se atrelam à infância: a superação de determinadas crenças e a repressão de certos impulsos (neste segundo caso, Freud dá o exemplo do complexo de castração). No que diz respeito ao duplo, seu inquietante se vincula em geral a crenças superadas que, em determinadas situações, são reativadas. É esse movimento de reativação de uma crença julgada como inconsistente que pode provocar o efeito de inquietante no texto, a partir dos focos dados a situações e personagens conforme as técnicas empregadas por cada autor. Textos de Maupassant como *Lui?*, *Un fou?* e *Le Horla* são emblemáticos desse retorno das crenças superadas, associadas uma visão animista da realidade. Em outros textos, o duplo parece ter um caráter mais simbólico, como em *Sur l'eau*, em que a alternância entre serenidade e medo é comparada à luta entre duas parcelas antagônicas da personalidade, ou em *Le docteur Heráclius Gloss*, no qual o personagem homônimo se confronta com um rival, Dagobert Félorme, que possui qualidades similares no que diz respeito ao conhecimento da doutrina da metempsicose.

A presença do duplo nos textos de Maupassant, e também nos de outros autores, não se limita à ação de personagens rivais ou à

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42822

personificação de sentimentos angustiantes. Como propõe Thierry Ozwald, a própria estrutura das narrativas curtas de base realista do século XIX muitas vezes aponta para o duplo, a partir da repetição de determinadas cenas e eventos. Essa repetição, todavia, não é da ordem do idêntico: ela dá espaço a certas modificações que, no decorrer do fluxo narrativo, levam frequentemente a um desfecho negativo por parte do personagem.

Em muitas das narrativas de Maupassant em que o duplo aparece ou é sugerido, o protagonista morre ou se torna louco (*Le Horla*, *Le docteur Héraclius Gloss*); em outras, ele não chega a ter um final trágico, mas carrega traumas ou dissabores (*Sur l'eau*, *Lui?*, *La morte*). Nesse aspecto, a história *Conte de Noël* constitui uma singularidade, por apresentar uma trama na qual o duplo, que poderia ser aqui relacionado ao demônio que possui a protagonista da trama, é vencido. Procurar uma manifestação positiva do duplo, seja em Maupassant ou em algum outro autor realista do século XIX, representaria uma pesquisa muito interessante, mas fadada a uma obtenção mínima de dados.

No mais, o estudo da literatura fantástica permite atraentes articulações com disciplinas como a psicanálise e a antropologia, entre outras. O fantástico, como lugar de incertezas existenciais e de fronteiras evanescentes, está sempre a ser rediscutido: tal como o duplo, a repetição de certas questões, em tese, familiares, sempre conduz a caminhos novos – angustiantes talvez, mas também instigantes.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42822

REFERÊNCIAS

BESSIÈRE, Irène (1974). *Le récit fantastique:* la poétique de l'incertain. Paris: Larousse.

FABRE, Jean (1992). *Le miroir de sorcière:* essai sur la littérature fantastique. Paris: José Corti.

FREUD, Sigmund (2016). "O inquietante". Paulo César Lima de Souza (Trad.). In _____. *Sigmund Freud:* obras completas. Vol.14. São Paulo: Companhia das Letras, p.328-376.

MAUPASSANT, Guy de (1957). *Contes et nouvelles*. Paris: Albin Michel. 2 vols.

TODOROV, Tzvetan (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43497

04

FREUD NA GALERIA DE AUTÔMATOS DE HOFFMANN: UMA LEITURA A PARTIR DE *DAS UNHEIMLICHE* DOS MOTIVOS ESTÉTICOS DA PERSONAGEM DO BONECO EM CONTOS DO ESCRITOR ALEMÃO OITOCENTISTA[1]

Lucas Henrique Silva (UNESP)

Recebido em 22 jun 2019.
Aprovado em 20 ago 2019.

Lucas Henrique da Silva é Mestre em Literatura Comparada. Cursa Doutorado em Teoria da Literatura pela UNESP Campus Araraquara. Desenvolve tese sobre E. T. A. Hoffmann. É autor de artigos como "Um mosaico de duplos" (2018) e "Um ventríloquo ilusionista" (2017). Participa do projeto de pesquisa "Literaturas do Eu", sob coordenação da Profª Drª. Karin Volobuef. Tem interesse nos seguintes temas: a personagem artificial na literatura e em outras artes; literatura e psicanálise; E. T. A. Hoffmann; Hans Bellmer; personagem Olímpia. Currículo Lattes: http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4835395T1. E-mail: lukas.henrique15@hotmail.com

Resumo: A partir do texto de Freud de 1919, buscou-se analisar os sentidos latentes na personagem do autômato em três textos de Hoffmann: "O homem da areia", "Os autômatos" e "O Quebra-nozes e o Camundongo Rei". Como suporte de trabalho, fez-se uso dos estudos de Theodor W. Adorno e Walter

1 Título em inglês: "Freud in Hoffmann's dollhouse: a reading from *Das unheimliche* of the aesthetic motifs of the doll character in short stories of the german 18th century writer".

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43497

Benjamin, junto de outros textos de Freud que abordam a questão do brinquedo e do elemento infantil.
Palavras chave: E. T. A. Hoffmann; "O homem da areia"; Olímpia; Turco; Quebra-nozes; Inquietante.

Abstract: From the 1919's Freud's work, this study analysis the latent meanings in the character of the automata in three texts of Hoffmann: "The Sandman", "The automata" and "The Nutcracker and the mouse king". As a support for the reading, the studies of Theodor W. Adorno and Walter Benjamin were used, along with other texts that Freud deals with the question of the toy and the childish.
Keywords: E. T. A. Hoffmann; "The Sandman"; Olympia; Turk; Nutcracker; Uncanny.

E. T. A. Hoffmann colocou diversas vezes em seus contos personagens autômatos, "O homem da areia" é o primeiro deles, do livro *Noturnos*, de 1816. Em 1819, aparecem "O Quebra-nozes e o Camundongo Rei" e "Os autômatos", no livro *Os Irmãos Serapião*. As personagens são, respectivamente: a boneca Olímpia, o soldado Quebra-nozes e o Turco. Além deles Hoffmann inclui em sua ficção uma série de outras figuras da realidade, como as máquinas musicais de Jacques de Vaucasson, famoso inventor francês do século XVIII, por exemplo. O autômato se constitui, assim, como uma verdadeira obsessão criativa do escritor, sugerindo diversas leituras.

Hoffmann é o grande colecionador na literatura de bonecos encantados, autômatos assustadores e outras máquinas. Suas criaturas encontram-se enraizadas no imaginário cultural, variando em recorrências, seja em obras de arte ou estudos. Olímpia é objeto de leitura do ensaio de Freud (2010b) – originalmente escrito, em 1919, com o título "Das Unheimliche", que neste artigo

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43497

será tratado pela edição traduzida "O Inquietante", da Companhia das Letras – que trata dos motivos psicológicos da personagem. Por isso, talvez, Olímpia seja considerada a mais importante das personagens autômatas de Hoffmann, tornando-se paradigma para leitura psicanalítica dos textos do escritor alemão, assim como do próprio conceito freudiano de *unheimliche*. Olímpia aparece, também, na famosa ópera de Offenbach: *Os contos de Hoffmann* (1881), obra que ajudou a divulgar Hoffmann para a Europa. Os outros, o Turco e o Quebra-nozes, também não ficam para trás, principalmente o último. Tchaikovsky, em 1891, efetiva uma releitura em balé da história de Hoffmann, por meio de adaptação francesa de Alexandre Dumas, dez anos após a estreia de Offenbach. O autômato Turco, por sua vez, de "Os autômatos", aparece no ensaio "O jogador de xadrez de Maezel" de Edgar Poe em 1836, e, um século depois, no estudo de Walter Benjamin de 1940, "Teses sobre o conceito de História"[2].

Olímpia, entretanto, é a personagem de maior plasticidade das três, por trazer, em sua constituição, o projeto de Hoffmann para os autômatos, condensados para o nível de ficção. O elemento infantil do Quebra-nozes aparece nela transtornado para o mundo dos adultos, no qual Olímpia impera como um objeto de interesse equivalente ao melhor brinquedo. Já o caráter sinistro do boneco

2 O Turco constitui uma exceção entre as três personagens pelo fato de ser uma recriação ficcional: o boneco mecânico de Wolfgang von Kempelen, inventor austríaco do século XVIII. O boneco setecentista, que era capaz de disputar partidas de xadrez com pessoas reais, no conto, faz-se distorcido por Hoffmann, dotando-se de capacidades musicais, mantendo, porém, suas características marcantes, como a vestimenta turca, que lhe concede a alcunha. Todas as máquinas de "Os autômatos" são empréstimos diretos da realidade. Além do Turco, temos, também, as máquinas musicais de Vaucasson. A história desses inventores encontra-se na biografia dos autômatos de Mario Losano, *História de autômatos*.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43497

Turco e sua maestria nas artes da farsa são apreendidos por Olímpia para a sua própria apresentação, fazendo de Spalanzani um artista e um ventríloquo da manipulação social. Personagem epítome dos temas de Hoffmann, a leitura de Olímpia se ilumina a partir de uma leitura cruzada dos outros dois contos, naquilo que eles fazem dizer sobre o autômato e a arte.

Partimos, neste estudo, da atenção que Freud volta para a personagem de "O homem da areia". O pai da psicanálise analisou os temas de Olímpia, mas vacilou no enigma da figura, deixando as ressalvas para o campo da estética. O projeto de Hoffmann para os seus autômatos aparece ligado profundamente à questão da arte. Nesse sentido, os motivos psicológicos que Freud enxerga no texto, funcionam principalmente como o substrato latente da estética hoffmanniana. O elemento infantil, o retorno do recalcado e a angústia do olhar narcísico, identificados na triste história de Nathanael e do autômato, mostram-se, em análise comparada, como aspectos fundadores da expressão hoffmanniana. Constituem, assim, elementos inconscientes da linguagem artística, que precisam vir à tona para que a crítica se efetive.

A criação formal artística, a técnica e o desejo inventivo do artista romântico são temas apresentados por Hoffmann, mas que pouco significam sem a dialética que fez com que o escritor alemão se destacasse tanto nos estudos estéticos quanto nos psicológicos. Esses temas, Hoffmann captava de sua realidade social. Ao observar em sua época o interesse crescente pela técnica artística destituída de qualquer subjetividade, sua preocupação era a de que o homem, consumido pelo desejo de inventar cada vez mais instrumentos reprodutores da arte, acabasse alienado pelo seu próprio objeto.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43497

Assim, compara o autômato ao brinquedo infantil, como um objeto impostor que desperta o interesse do artista para capturá-lo na sua sensualidade de dominar o indomável: a natureza, identificada como o próprio espírito artístico. Essas ideias são expressas em formas de histórias terríveis, em que o autômato aparece como um objeto demoníaco e tolo, como se pode notar em "Os autômatos":

> As tentativas de criar sons da natureza são realmente maravilhosas e dignas da maior atenção, mas parece-me que até agora o que se fez foi apenas colocar à disposição da natureza um brinquedo insignificante, que ela quebrou em vários pedações sob cólera justa (HOFFMANN, 1993, p.108)

Veremos neste estudo como o tema dos autômatos apresenta uma possibilidade de leitura baseada na dialética do inconsciente e do conteúdo formal, partindo do impulso de Freud (2010b) em O inquietante. Refletir sobre a obra de um escritor como Hoffmann, requer, ao mesmo tempo, um olhar para o objeto de arte em relação com aquilo que ela tem de cifrado, de inconsciente, portanto, a *Teoria Estética* de Theodor W. Adorno (1970) parece o suporte de trabalho mais adequado, devido ao destaque que o estudioso da Escola de Frankfurt traz para o conteúdo latente da criação artística. Além de Adorno, não podemos deixar de lado Walter Benjamin (1984), não somente pelo mesmo motivo, mas, sobretudo, pelo que o filósofo tem a dizer sobre o brinquedo. Benjamin é um dos únicos a pensar as bonecas e os objetos da realidade da criança dentro do trabalho do artista e sua relação com o mundo infantil. Todos esses caminhos são indicados, como veremos, dentro do próprio texto freudiano.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43497

TRÊS AUTÔMATOS DE HOFFMANN

Da mesma forma que Marie se apaixona pelo seu boneco quebra-nozes, no conto de gênero maravilhoso, Ferdinando de "Os autômatos" e Nathanael de "O Homem da Areia", são capturados pela atração do autômato: este último por Olímpia, o outro, pelo boneco Turco, figura que na história é ligada misteriosamente a uma cantora desconhecida, personificação da própria arte musical. Entretanto, a crença na animação do boneco, em "O Quebra-nozes", se enquadra no que Freud chama de elemento infantil, predominante nas fábulas e também nos processos animistas, próximo à ênfase da realidade psíquica da criança. Portanto, não se configura como um exemplo inquietante, nem para o leitor. Para que o inquietante aconteça, faz-se necessário uma situação de inadequação desse elemento, em que crenças abandonadas na história primária do sujeito ou superstições superadas no processo de racionalização são, de repente, confirmadas pela realidade. Freud identifica, assim, infância e desenvolvimento do sujeito, bem como infância e história da humanidade, atentando para o fato de que certos conteúdos não são verdadeiramente superados, mas reprimidos pelos processos psíquicos. Dessa forma, coloca em questão a própria noção positiva de desenvolvimento, mostrando que o processo de sujeição acontece de forma complexa, baseado em movimentos de recalque, violentos, tanto no sentido individual, quanto no sentido coletivo, como no caso do inquietante e do animismo.

Isso permite que se possa ver, no caso de Nathanael, que acredita que a boneca Olímpia está viva, uma representação de complexos infantis, que retornam e tomam o aspecto inquietante. Mesmo desejos infantis, para Freud, podem se tornar motivo de

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43497

angústia quando realizados na vida adulta, por isso, para ele, há neste caso o elemento infantil. No caso de Nathanael, trata-se do retorno do complexo da castração, no qual a boneca aparece como elemento apaziguador. Nathanael vê na figura do Homem da Areia a ameaça da castração, ligada a eventos traumáticos de sua infância e, portanto, abjetada logo cedo. Assim, o Homem da Areia é substituído pelo "pai temido, de cujas mãos se espera que venha a castração" (FREUD, 2010b, p.348). Nathanael realiza o seu desejo, tomando Olímpia como objeto, protegendo-se da ameaça da castração que o persegue na figura do Homem da Areia. Olímpia se torna, então: "a materialização da postura feminina de Nathanael ante seu pai na primeira infância" (FREUD, 2010b, p.348). Essa cisão que o *Eu* opera por meio de processos inconscientes, para Freud, visa desviar a castração, adiando tanto a satisfação quanto a realidade, estrutura na qual podemos localizar o caráter fetichista de Nathanael.

Como geralmente se dá com o fetichista, Nathanael é incapaz de amar, pois está condicionado a refazer sempre a situação de satisfação que faz com que se negue a castração. Freud afirma que esta impossibilidade, em Nathanael, se dá pela sua fixação no pai, em decorrência do traumático processo de castração. O fetiche está ligado a uma dupla percepção da realidade, em que o sujeito, ao perceber a castração, opera uma ambiguidade na realidade, aceitando-a e recusando-a ao mesmo tempo. Olímpia, portanto, para Nathanael – e para o leitor, segundo Freud (p.356), que acredita que Hoffmann quer fazer com que "nós mesmos olhemos através dos óculos ou binóculos do demoníaco ótico" – está ligada à percepção, o que explica sua relação com os temas do olhar, tornando-se reflexo da realidade psíquica e da formação de Nathanael.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43497

Em “Os autômatos”, podemos levar adiante a leitura freudiana. A dúvida de Ferdinando sobre a natureza do boneco Turco encontra resquício na sua vida infantil. Aqui, ao invés do medo de perder o olho, como em “O homem da areia”, apresentam-se outros elementos narcísicos, como a voz, a imagem etc. O Turco se torna, para Ferdinando, espécie de projeção de sua cisão psíquica. A sua voz, sinistra e mecânica, lembra um chamado sinistro, interior ao próprio *Eu*. Na história, o Turco mostra conhecer o segredo de Ferdinando: o amor pela cantora misteriosa, pintada em um retrato no seu peito. Ele o humilha, em tom incomum para um simples boneco: “ao me aproximar do Turco, perguntei, pensando na amada de meu coração: ‘ainda terei no futuro um momento igual ao mais feliz da minha vida?’”, conta ao seu amigo Ludwig, “O Turco, como você terá notado, não queria responder; como eu insistisse, finalmente disse: ‘Meus olhos contemplam teu peito, mas o brilho do ouro que está voltado para mim confunde minha visão. Vire o retrato!’” (HOFFMANN, 1993, p.95).

Fica claro, nesse registro comum à história, a recorrência do complexo de castração em torno da figura do boneco, desta vez em toda a sua potência de imagem paterna, por meio de um autômato masculino, ao invés da reconfortante figura materna que ganha forma na boneca Olímpia. No final de “Os autômatos”, quem dá a última palavra é, também, a imagem paterna: o próprio pai de Ferdinando o convoca, interrompendo a história. Como obstáculo ao seu amor pela cantora misteriosa, além do Turco, Ferdinando se depara com o Professor X, um criador de autômatos, figura extravagante e misteriosa, combinando os conteúdos de Spalanzani e Coppola. No final da história, o Professor X se revela ligado à misteriosa figura feminina sonhada por Ferdinando, como

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43497

se ela fosse uma de suas filhas. Temos, portanto, a repetição da situação em que a figura masculina está ligada tanto com a criação do objeto de desejo do protagonista quanto com sua destruição. Freud enxerga na tematização de complexos paternos reflexos da biografia de Hoffmann (FREUD, 2010).

Marie, por sua vez, está ligada às duas figuras de ordem paterna: seu pai, que lhe passa a tarefa de cuidar do boneco quebra-nozes, e o seu padrinho, Drosselmeyer, criador do boneco, figura esquisita, surreal, que durante à noite aparece em imagens oníricas e fabulosas para a criança. Marie se apega ao seu quebra-nozes a partir do evento do acidente que causa danos ao brinquedo, em decorrência da insistência do seu irmão tirano Fritz em fazer o boneco esmagar nozes grandes e duras. Era, afinal, tanto um presente quanto uma incumbência de seu pai e do seu padrinho: "se você gosta mesmo do amigo Quebra-Nozes, querida Marie", eis o conselho do pai, "você é que vai guardá-lo e protegê-lo bem" (HOFFMANN, 2017b, p.197). O boneco quebra-nozes é, para Marie, um elo com a sua história desconhecida, por meio do conflito de gerações, representando sua curiosidade pelo pai e pelo padrinho: "o pequeno e elegante homenzinho provinha dos povos quebradores de nozes e desempenhava a profissão de seus antepassados", descobre, interessada pela estranha similaridade que via entre a vestimenta cômica do boneco e a do padrinho. Assim, a menina se projeta, de certa forma, no seu boneco. Temos aqui elementos fálicos, objetos de ligação para a criança: os dentes do boneco quebra-nozes, o presente do pai, que se instalam no conflito edipiano com o irmão tirano.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43497

O boneco quebra-nozes não é do mesmo tipo de artefatos de Olímpia e Turco, por isso, talvez, ele seja encantado em Hoffmann, figura positiva, enquanto o autômato é funesto e diabólico. Temos em "O Quebra-nozes" a angústia, todavia, como parte da história necessária para o crescimento de Marie, distante do reino do inquietante. O boneco quebra-nozes de Marie representa a pureza dos brinquedos do passado, por isso, vai ser renegado pela nova geração, representada pelo irmão, que reclama da inutilidade do brinquedo: "escute, padrinho, se as pequenas figuras enfeitadas do seu castelo não podem fazer outra coisa além disso, então elas não servem para nada e não me interessam" (HOFFMANN, 2017b, p.195). Entretanto, para encerrar aqui, podemos destacar no conto a recorrência da relação paterna. A ligação da criança com o mundo dos adultos por meio de seu brinquedo se situa nesse limiar.

UMA CRIANÇA E DOIS ARTISTAS

O que mais se destaca na comparação das três histórias é uma pequena diferença. Trata-se do fato de que, a partir de Nathanael e Ferdinando, temos, ao invés da personagem infantil, a do artista romântico; as duas classes apresentam estranha equivalência. As personagens hoffmannianas, sobretudo as da classe dos artistas, são, muitas vezes, figuras infantis, destacadas do mundo prosaico pela sua imaginação, como sujeitos criativos e curiosos (VOLOBUEF, 1999). Entretanto, no caso das personagens dos contos do autômato, o elemento infantil se impõe como uma inadequação, inaugurando o inquietante. O autômato se apresenta para o artista como o brinquedo para a criança. Sua sensualidade

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43497

é oblíqua, sem vida, bem diferente da representação das crianças na brincadeira, tema que acompanharemos, neste estudo, com Walter Benjamin.

O que leva estas personagens artistas a desenvolverem uma relação com o autômato, se analisado de perto, não é muito distante do motivo das crianças, que Freud relaciona ao primeiro narcisismo, lugar em que o *Eu* ainda não difere muito bem os seus limites. Os brinquedos, nesse momento, apresentam-se como objetos de ligação com a realidade, prontos para serem transformados pela brincadeira. Se o autômato e o brinquedo são estes objetos, no caso dos adultos, não há espaço para a criação infantil. A relação de Marie com o seu boneco, que faz com que a criança supere o trauma de ordem paterna, não é mais possível para Nathanael e Ferdinando. Voltaremos a isso.

A história das personagens artistas compõe-se, não por acaso, por segredos, eventos traumáticos e conflitos. Para lembrar a afirmação de Freud sobre a incapacidade do amor em Nathanael, estes conflitos são tanto amorosos quanto artísticos, ao mesmo tempo. Ferdinando com a cantora misteriosa, Nathanael, por sua vez, com Clara, sua namorada humana. Este último, pouco antes de conhecer Olímpia, encontrava-se em processo de criação de um poema diabólico, do qual não sabemos muito, além da reação negativa de Clara, entre o pavor e o tédio. Nathanael parece abandonar as criações quando conhece a sua amada que, para ele, equivale à própria noção de beleza e de sublime personificada. Antes, porém, dedicava-se a uma criação de alta qualidade formal. Hoffmann destaca a musicalidade e a composição organizada do artista. Ao finalizar a criação, em um momento, Nathanael

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43497

parece desconhecê-la, reagindo como que assomado por outra voz desconhecida. Sua atitude faz lembrar a reação do público ao canto estridente e mecânico de Olímpia, algumas cenas depois. Eis o trecho da primeira cena:

> Concentradamente Nathanael se entretinha em sua composição. *Retocava e aprimorava* com calma as passagens e, como as *submetera à métrica das estrofes*, não descansou enquanto não obteve a *musicalidade e a pureza almejadas*. Apesar disso, não se mostrou satisfeito quando finalmente concluiu e leu tudo em voz alta para si mesmo, se perguntando exasperado: – De quem é essa voz pavorosa? Em questão de segundos, porém, estava novamente convencido do primor do poema, e considerou que com ele acenderia o coração frio de Clara. Mas não refletiu claramente sobre o que acenderia no coração da amada ou o que sobreviria assim que a impressionasse com as imagens horríveis, presságios de ruína e destruição de seu amor (HOFFMANN, 2017a, p.97, grifo nosso)

A principal crítica ao canto de Olímpia resume-se ao fato de que toda a sua precisão e formalidade dava a impressão de uma música sem vida, por mais bela que fosse, assim como se dava com a sua aparência: "todos os seus movimentos acontecem como se condicionados pelo impulso de um mecanismo de corda", diz Sigismundo, "sua maneira de tocar, cantar, possui uma desagradável precisão rítmica das caixas de música [...], essa Olímpia nos causou uma impressão bastante sinistra" (HOFFMANN, 2017a, p.107-108). Nathanael equivale o mutismo de Olímpia ao reino divino, superior, para além das palavras: "mas o que são palavras, meras palavras! O olhar de seus olhos celestiais expressa

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43497

bem mais que qualquer outra linguagem terrena!". Aqui, podemos entender um pouco melhor a relação de Olímpia com a arte, pois a linguagem artística sem palavras é, justamente, a música, não por acaso a arte mais pura para o romantismo (VOLOBUEF, 1999). Olímpia seria então, para Nathanael, a personificação da beleza, manifestação do espírito sublime da natureza, do mundo sensível. Sua ligação é mais direta com a música, mas representa o próprio estatuto da arte.

Logo em seguida, o poeta enamorado, ainda, identifica arte sublime e universo infantil, vendo, distorcidamente, na imagem de sua amada a figura da criança arte, tão buscada na criação da beleza poética: "seria pois possível a uma criança dos céus resignar-se a um círculo estreito mais limitado de nossa lamentável existência terrena?" (HOFFMANN, 2017a, p.109). Fica claro que Olímpia, de porte regular e traços perfeitamente organizados, representava tudo aquilo que Nathanael buscava, como uma substituição da obra de arte, como se o poeta tivesse, enfim, encontrado o que buscava durante toda a vida. Depois de ouvir o canto de Olímpia, Nathanael esquece toda a sua produção artística anterior. Em ocasião de um dos encontros com a amada, procurando algum pretexto, encontrava-se desesperado por qualquer coisa que pudesse aproveitar para as longas horas que passava em companhia de Olímpia em seu quarto. As antigas produções aparecem como um amontoado de coisas acumuladas: "do fundo de suas gavetas do escritório, Nathanael extraía tudo o que um dia escrevera. Poemas, caprichos, novelas, sonhos, romances, e isso se multiplicava a cada dia com todo o gênero de sonetos delirantes, estâncias, baladas fantásticas" (HOFFMANN, 2017a, p.109).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43497

Em “Os autômatos”, como era de se esperar, temos a repetição destes motivos, agora sob um registro mais próximo do ensaio e do debate, dado o alto teor filosófico da história de 1819. Ferdinando e Ludwig, os dois protagonistas, são sujeitos sensíveis em artes musicais, sendo a segunda personagem, claramente, uma homenagem a Ludwig van Beethoven[3], músico contemporâneo ao escritor, que exerceu grande entusiasmo no Hoffmann crítico musical. No conto, Ludwig é amigo fiel de Ferdinando, como um guia sábio e sensível, cujos esforços para tirar o artista das forças do autômato é um compromisso com a própria arte. É Ferdinando quem mais se aproxima de Nathanael, representando, no conto, o artista romântico. Os charlatães perigosos ameaçam o seu amor pela cantora misteriosa. A relação de seu objeto de busca com o Turco é altamente perturbadora. Quando Ferdinando descobre as relações entre a cantora e o Professor X, execrável criador das máquinas sinistras, tudo lhe parece perdido, cumprindo assim a profecia do Turco: “Infeliz! No momento em que a vires novamente, ela estará perdida para ti!” (HOFFMANN, 1993, p.95).

A cantora misteriosa do conto é, podemos dizer, a própria personificação da música, por isso sua imagem é sempre um devaneio fabuloso, impossível de ser capturado em uma imagem. O que a Ferdinando resta fazer, depois de ouvi-la cantar em sonho, é pintá-la. A metáfora se completa pelo fato de que, em música, muito dos vocábulos usados para se categorizar o som são justamente oriundos da pintura. Assim, Ferdinando tenta captar em uma imagem aquilo que experenciou em som, a fim de eternizar o incapturável. É neste ponto que entendemos melhor o autômato como uma máquina

3 Ludwig van Beethoven (☆1770-✞1820).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43497

sinistra musical. A ideia de reproduzir a música nessas máquinas é uma mutilação, pois mata aquilo que a música tem de arte, isso é, emanação do superior, do desconhecido, que só pode se dar pelo espírito. No conto temos, diversas vezes, alusões a essa relação. Voltaremos a isso.

Em "Os autômatos", as máquinas são vistas muitas vezes como verdadeiros brinquedos criados pela técnica para se alcançar efeitos artísticos. Como brinquedo, ele não pode conter a natureza indomável, sendo fadado ao fracasso: "as tentativas de criar sons da natureza são realmente maravilhosas e dignas da maior atenção, mas parece-me que até agora o que se fez foi apenas colocar à disposição da natureza um brinquedo insignificante, que ela quebrou em vários pedações sob cólera justa" (HOFFMANN, 1993, p.108). Assim, Hoffmann cria uma história em que estes brinquedos se tornam o perigo, em mãos de sujeitos perigosos, como o Professor X, a fim de se apropriar da arte musical e fazê-la se perder para sempre nas mãos da técnica. Não podemos esquecer que, no final de "O homem da areia", Spalanzani tem que fugir da cidade, sob risco de prisão, culpado de farsa e escândalo. Na cena final de "Os autômatos", há uma passagem em que Ludwig se pergunta se o Professor X não manipulou uma ilusão coletiva com suas máquinas musicais, por meio do som vibratório, copiado da música das esferas. Aqui, o que se tematiza é a alienação do objeto artístico, nas mãos do perigoso pensamento tecnicista.

Podemos visualizar, nessas questões, o compromisso romântico de Hoffmann para com a arte, a fim de livrá-la do fetichismo técnico[4]. Adorno (1970) vai chamar esta ameaça de fetichismo da

4 O romantismo alemão identificou natureza com princípio criativo, localizando-a na potência criativa do próprio sujeito, naquilo que ele tem de desconhecido (VOLOBUEF, 1999). O argumento antirromântico da arte enquanto

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43497

técnica, apontando o perigo da alienação em que a arte focada no objeto artístico e no estudo formal dos elementos, sobretudo a música, ocorre. Nesse sentido, tanto Adorno quanto Hoffmann invocam o reino perdido da infância como única saída para esta tendência tecnicista, própria dos adultos alienados. Adorno, leitor de Freud, traz esta questão para a própria história do sujeito, na imagem da criança ao piano: "a relação ao Novo tem o seu modelo na criança que busca no piano um acorde jamais ouvido, ainda virgem. Mas, o acorde já existia desde sempre" (ADORNO, 1970, p.45). A aproximação da criação artística ao mundo infantil, em Adorno, tem como objetivo fazer oposição o fetiche da técnica.

Hoffmann, lido por Freud, fez com que o artista lembrasse a criança curiosa (VOLOBUEF, 1999), aproximando a criação à imersão infantil na fantasia, como o mundo dos brinquedos para onde Marie é levada pelo seu quebra-nozes. "Os autômatos", porém, leva esse debate a um nível dialético, em que os perigos da fantasia estão para ser captados pela ameaça tecnocrata. A técnica em função de captar os sons da natureza para fins reprodutivos, como as máquinas musicais, corrompe a arte naquilo que ela tem de mais humano, colocando a expressão da natureza, de caráter inefável, em função de uma sedução deturpada, por meio desses brinquedos. O aspecto grotesco do autômato está localizado nesse caráter perverso, entre ingenuidade e sedução, dos objetos

simples fruto do estudo de seus objetos técnicos voltava-se contra uma mística do espírito subjetivo, identificada em românticos como Richard Wagner, por exemplo. Adorno, fazendo uso da teoria freudiana, vai resolver esta questão, criticando a arte tecnicista, que negava o sujeito artista, mas sem recair para o lado oposto, ao inaugurar a ideia de uma beleza do inconsciente. Hoffmann encontra-se no momento de desenvolvimento desta aporia, e seus autômatos, de certa forma, instauram-se no início da ameaça da música robótica, identificada por Adorno.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43497

da técnica alienadora. Assim, o artista, ao invés de crescer subjetivamente pelo contato com a natureza, se infantiliza, sujeito à sedução dos brinquedos artísticos.

Nessa aproximação, o escritor oitocentista visualizou o que apontaria Walter Benjamin um século depois sobre o brinquedo. Para Benjamin, o brinquedo tem sua origem menos nas necessidades infantis do que nas adultas – "não são os adultos que dão em primeiro lugar os brinquedos às crianças?" (BENJAMIN, 1984, p.250), questiona. Benjamin coloca o brinquedo como um objeto entre as gerações, imposto pelo adulto à criança e o seu mundo, marcado pelos vestígios das gerações passadas. A criança, porém, vai apropriá-lo, por meio de seu verdadeiro movimento imaginativo: a brincadeira, que na palavra alemã *Spielen* quer dizer tanto brincar quanto representar: "a essência da representação, como da brincadeira, não é 'fazer como se', mas 'fazer sempre de novo'" (BENJAMIN, 1984, p.253). Nesse sentido, Benjamin enxerga na brincadeira um jogo devastador de repetição e assimilação de experiências, fazendo lembrar a pequena Marie com o seu quebra-nozes. Hoffmann transpõe a estrutura da brincadeira de Marie, quase que exatamente, para as suas personagens adultas, Nathanael e Ludwig, mas para apresentá-las como uma impossibilidade, para as personagens e para o artista em si. Em todo o caso, o que temos, porém, é a repetição, mas só no caso dos artistas ela recai no terrível *unheimlich*.

A PERVERSÃO DOS BRINQUEDOS E A REPETIÇÃO

A fim de aprofundar as questões relacionadas à arte, objeto artístico e brinquedo, passa-se, agora, à questão da inadequação do elemento infantil no universo artístico em Hoffmann. O mundo

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43497

dos brinquedos se faz presente em “Os autômatos” em vários momentos, reforçando a comunicação dos autômatos com os brinquedos infantis. Quase todas as personagens relatam conhecer os famosos museus de cera, as galerias de bonecos mecânicos, orquestras de música artificial, entre outras apresentações comuns na Europa da época. O próprio Hoffmann relata ter assistido à peça do tipo em seus diários, alegando ter sentido um grande desconforto em presença daquela música sem vida, como nos informa Oscar Cesarotto (1987). Certamente, o fato fundamenta a história de “Os autômatos”, em que se retrata o mesmo tipo de angústia, gerada por um sentimento estético. O tom desagradável da música mecânica, Hoffmann combina com o elemento insólito, horrífico, buscando uma representação estética ficcional.

Assim, é buscando referência na realidade que Hoffmann abre espaço para os autômatos famosos que inclui em sua história. Além dos autômatos reais, há menção também àqueles de sua ficção, no caso, o boneco Quebra-nozes, conectando explicitamente as duas histórias de *Os Irmãos Serapião*. Eis o trecho:

> “Devo confessar”, continuou Ludwig, “que a figura, logo que entrei, lembrou-me nitidamente um belíssimo quebra-nozes que, quando eu era criança, ganhara de um primo de Natal. O homenzinho representado pelo quebra-nozes apresentava um semblante de gravidade cômica, e, quando devia quebrar uma noz muito dura, girava, cada vez, graças a um mecanismo interior, enormes olhos que lhe saltavam da cabeça; isso proporcionava ao objeto algo de tão vivo e burlesco que eu podia brincar horas a fio com ele, que se tornava em minhas mãos uma verdadeira mandrágora (HOFFMANN, 1993, p.96).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43497

Além desta, são várias as passagens em que se narram encontros com brinquedos prodigiosos, alguns deles inquietantes, como as bonecas de cera e as dançarinas de madeira, outras, cômicas e ridículas, em que bonecos de toda a sorte são expostos em galerias como verdadeiras obras de arte embusteiras. A memória de Ludwig é, em comparação a estes eventos, um registro positivo, em que se expressa uma relação criativa entre a criança e o seu brinquedo, bem diferente daquela que se passa com o boneco Turco. Ao adentrarem no recinto onde se localizava o artista e o seu artefato, as personagens relatam sentir padrões vibratórios musicais ressoando no ambiente, como se tivessem adentrado um universo estranho e desconhecido, mas estranhamente familiar, em que Ferdinando identifica a música ouvida no fatídico dia de seu encontro com a cantora misteriosa, quando presenciou a sua música inebriante. Essas e outras relações misteriosas do conto estabelecem na narrativa um verdadeiro mosaico de percepções, diferentemente de "O homem da areia", em que temos, como ponto de focalização, a luneta de Nathanael (FREUD, 2010).

Pela comparação entre os autômatos e os brinquedos infantis de outrora, pode-se dizer que à medida que estes objetos ganham em fidelidade de reprodução, seja da imagem humana, seja das capacidades artísticas, tornam-se mais inquietantes, e, no caso dos brinquedos, deixam menos espaço para a imaginação infantil, para lembrar a queixa de Fritz sobre a monotonia dos brinquedos encantados do padrinho. O boneco quebra-nozes, burlesco e vivo como nenhum outro, não expressa a aura repressiva dos autômatos realistas, mas desperta um curioso interesse. A forma racional se torna, nos autômatos, a face de sua própria irracionalidade, fazendo

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43497

lembrar a obra de arte para Adorno (1970). Para o estudioso, a arte carrega em si o burlesco, o desvario, mesmo que para camuflá-lo, pois é nele que se encontra o seu conteúdo mimético: "a divergência do construtivo e do mimético, a que nenhuma obra se acomoda, tem o seu correlato no elemento do desvario e do burlesco, que mesmo as mais importantes obras contêm em si, parte do significado que possuem consiste em camuflá-lo" (ADORNO, 1970, p.139).

A obra que se quer racional, sem fazer dessa racionalidade espírito, é, paradoxalmente, a mais disparatada segundo o critério de razão na realidade. O que explica o motivo da abjeção dos autômatos, em toda a sua racionalidade formal, pelo espírito sensível. É neste sentido que Adorno afirma que o burguês filisteu tem algo contra esse desvario artístico, identificado com o momento mimético, verdadeiro, da arte. Isso porque, para o burguês, é insuportável o que é não-idêntico a si mesmo. Assim, à semelhança que Marie observa entre o quebra-nozes e o seu padrinho, cheia de criatividade, para o tipo filisteu, do qual fala Adorno, é preferível a semelhança com o autômato. O autômato é a epítome do objeto capaz de proporcionar a experiência artística sem ser por ela questionado, fazendo uso dos últimos avanços da técnica.

Dos bonecos quebra-nozes para o Turco, temos, em Hoffmann, uma mudança no estatuto do brinquedo. O Turco ainda lembra os bonecos da infância, o que inspira as gozações de Ludwig, mas vai se mostrar como um objeto corrompido, para uma outra finalidade do que os objetos a ele semelhantes. Tanto que, na história, muito se conta sobre uma transformação pela qual o Turco teria passado, de que teria chegado à cidade primeiramente como um mero objeto de ventríloquo de espírito, até cair nas mãos do Professor X. Conta-

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43497

se que, nesse período, a apresentação permaneceu suspensa, e, ao retornar, o Turco já era esse outro que agora se apresenta sob as mãos do misterioso artista – personagem do ventríloquo que comanda os movimentos do Turco. Na transformação do Turco, Hoffmann tematiza a do próprio brinquedo e, em certo nível, a do próprio objeto de arte, na medida que este se torna indistinguível dos brinquedos infantis menos espirituosos. Podemos afirmar, também, que no horizonte dessa transformação, encontra-se a nossa "boneca freudiana", Olímpia, apresentada para a sociedade como obra de arte, mulher de verdade, mas também como boneca.

Olímpia representa, assim, a completa perversão dos objetos no mundo dos adultos. Em Freud, a perversão se baseia na ideia de que a sexualidade infantil não tem um fim, mas é dinâmica e polimorfa, exploratória. A perversão sexual se encontra plena nas brincadeiras das crianças com o seu brinquedo. O mundo da sexualidade infantil é debatido por Freud em seu ensaio de 1905, no qual afirma: "é instrutivo que a criança, sob influência da sedução, possa tornar-se perversa polimorfa e ser induzida a todas as transgressões possíveis" (FREUD, 1996, p.180). A perversão na qual se toca, aqui, é a de que as coisas e os objetos não simplesmente perderam o seu fim, mas passaram a encerrar a própria finalidade em si mesmos, trocando os fins pelos meios. É este o fetichismo da técnica de que fala Adorno (1970).

Ao invés do gozo infantil, de uma perversidade transgressora, implica, agora, no caso sujeito perverso, a negação, como o fetichista que vive de refazer a situação da castração. O fetichismo é o mecanismo pelo qual se nega a castração, sem excluí-la simultaneamente, fazendo com que o sujeito se fixe nesta estrutura

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43497

ambígua. Recai, assim, em uma cisão. Freud visualiza estas questões já em Nathanael, em seu ensaio, quando analisa a extrapolação que o garoto faz das imagens. A questão do fetichismo vai ser sedimentada em ensaio de 1927, de título "O fetichismo". Adorno, por sua vez, vai buscar em Freud e em Marx o conceito para localizá-lo na experiência estética.

O autômato moderno em Hoffmann, enquanto figura substitutiva da potência criativa do brinquedo e do fazer subjetivo da arte, está mais para o perverso do que para a perversão infantil. Em seu projeto para os autômatos, porém, essa questão é complexificada, a ponto de se tornar quase inconsciente à forma e à linguagem, enchendo-se de sentidos latentes. Como Olímpia substitui o amor para o Nathanael fetichista, o autômato substitui a arte na sociedade. A tecnocracia é, assim, para o artista, como o adulto que impõe brinquedos à criança, lembrando as palavras de Benjamin (1984). Por se tratar de uma inadequação, o artista, em Hoffmann, não pode mais redimir o objeto pela brincadeira, isto é, pelo fazer artístico. Torna-se alienado, rumo a um destino fatal, como Nathanael, que acaba morto na história, e Ferdinando, ambas personagens que recaem em fins trágicos. Esses artistas, sujeitos infantilizados, não por acaso, são aconselhados por sujeitos sensatos, de espírito aguçado, como é o caso de Ludwig, amigo de Ferdinando, um possível caso de epítome de Ludwig van Beethoven.

"O inquietante", como se sabe, situa-se em um momento de divisão das ideias de Freud, apontando tanto para os conteúdos totêmicos dos trabalhos anteriores, com a questão do animismo, por exemplo, como para o desenvolvimento da pulsão de morte

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43497

e da compulsão à repetição, a próxima guinada do pensamento psicanalítico. Podemos visualizar este registro introdutório em apontamentos como o seguinte: "como o efeito inquietante do retorno do mesmo pode remontar à vida psíquica infantil é alto que posso apenas mencionar aqui, indicando para isso uma exposição detalhada, já pronta, realizada em outro contexto" (FREUD, 2010, p.356). Freud se refere, aqui, à obra de 1920, *Além do princípio do prazer*. O texto que se desenvolve de "*Das unheimliche*", com certeza, nos ajuda a iluminar as questões do brinquedo e da repetição, justamente se pensarmos que ele se encontra, também, nas reflexões de Walter Benjamin no texto de 1928 aqui mencionado, "Brinquedo e brincadeira". Para Freud, a repetição que no adulto pode ser inquietante é, na criança, meio de se obter a satisfação daquilo que Benjamin chama de "experiência devastadora".

EXPERÊNCIA DEVASTADORA, REPETIÇÃO E ANGÚSTIA

Em *Além do princípio do prazer*, Freud analisa, por meio do comportamento da criança com o seu brinquedo, os instintos de conservação do Eu, que impelem o sujeito a agir sobre a realidade. Assim, atualiza a ideia de que os instintos estariam ligados a um processo de desenvolvimento positivo, pois a tendência à repetição revela que, o que importa, originariamente, é a restauração de uma condição anterior. Assim, segundo ele: "*um instinto seria um impulso, presente em todo organismo vivo, tendente à restauração de um estado anterior*" (FREUD, 2010b, p.202, grifos do autor). Conclui, então, que para além da busca pela satisfação, o instinto obedece ainda a uma lei anterior, a da repetição.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43497

Freud formula sua hipótese baseando-se, sobretudo, em estudos do jogo infantil. Observando a brincadeira da criança em lançar o seu carretel, só para puxá-lo e vê-lo reaparecer, Freud vê uma encenação de uma situação real: o trauma da ausência da mãe. Disto, compreende que a imitação é um mecanismo da compulsão à repetição, a fim de restaurar uma situação anterior. Na imitação, tanto o prazer quanto a dor constituem-se como partes de uma mesma finalidade. O desaparecimento do carretel pelas mãos da criança, seguido do seu retorno, gerava uma situação em que sentimentos opostos desembocavam em um fim comum, isto é, a satisfação. Isso porque a criança refazia a alegria do retorno da mãe, depois do trauma de sua ausência. Nesse movimento, a criança passava de um papel passivo frente à realidade para um ativo, fazendo com que o seu desenvolvimento passe por um processo de retorno primordial.

Nas crianças, a "compulsão à repetição e direta satisfação prazerosa do instinto parecem aí entrelaçadas em íntima comunhão" (FREUD, 2010, p.183), o que se complexifica, certamente, no adulto. Dentre as experiências de imitação por parte do sujeito, em sua teoria, Freud relaciona jogo e arte. Por arte, entende-se os jogos artísticos, no caso, anterior ao conceito de arte como ele se funda na sociedade ocidental. Contudo, o que interessa a Freud, sobretudo, é a ideia de fruição, comum ao fazer artístico e ao jogo. Isto porque, nestas atividades, a economia do desagradável e do agradável é posta em dinâmica pela imitação, produzindo o efeito desejado. A brincadeira procura criar esse espaço, encerrando estas contradições, fazendo com que o sujeito seja capaz de se afirmar sobre a realidade, na medida que ela, também, o condiciona:

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43497

> Lembremos ainda que o jogo e a imitação artísticos dos adultos, que, diferentemente do que fazem as crianças, dirigem-se à pessoa do espectador, não poupam a este as mais dolorosas impressões – na tragédia, por exemplo –, e, no entanto, são por eles percebidos como elevada fruição (FREUD, 2010, p.175).

Além do princípio do prazer pode ser visto, talvez, como o texto mais interessante de Freud para se pensar o autômato, devido à recorrência de temas relacionados à infância e ao brinquedo. Não por acaso, é o texto sugerido no estudo do caso da boneca. A participação da boneca Olímpia em "O inquietante" toma, assim, um novo significado. Sobre estas questões, oito anos depois, Walter Benjamin vai compor uma bela imagem, em "Brinquedo e brincadeira: observações sobre uma obra monumental", relacionando brinquedo, brincadeira e atividade sexual:

> Sabemos que a repetição é para a criança a essência da brincadeira, que nada lhe dá tanto prazer como "brincar outra vez". A obscura compulsão de repetição não é menos violenta nem menos astuta na brincadeira que no sexo. Não é por acaso que Freud acredita ter descoberto nesse impulso um "além do princípio do prazer". Com efeito, toda experiência profunda deseja, insaciavelmente, até o fim de todas as coisas, repetição e retorno, restauração de uma situação original, que foi seu ponto de partida (BENJAMIN, 1984, p.253).

A imitação, conforme Freud a concebeu, opera à nível de encenação. Benjamin entende essa atitude de representação como a transformação em hábito de uma experiência devastadora, na qual o brinquedo é o elemento externo, que vem a ser apropriado

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43497

pela criança na brincadeira. É nesse sentido que Freud vai afirmar que a equivalência entre brinquedo e mundo infantil é ilusória, portanto, é impossível aproximá-lo da arte pura, pensando no conceito romântico. A brincadeira (*spielen*) sim, é onde a criança faz criar sobre o que lhe foi imposto.

Pensemos, então, em "O homem da areia". O tema infantil se apresenta como uma inadequação, confundindo os lugares de entendimento. Nathanael é a criança infeliz e contrariada, que lança o seu impulso obscuro na repetição: "boneca de madeira gire, gire!" (HOFFMANN, 2017a, p.115). À Olímpia quebrada corresponde mais uma das repetições infinitas de uma experiência profunda, insaciável, que acaba tendo um fim trágico pelas mãos do Homem da Areia, e aí que a repetição se apresenta como uma impossibilidade. Nesse destino, incorre também Ferdinando. A esses sujeitos criar para si o fato vivido é impossível, pois são como que títeres nos fios de sujeitos sombrios, diabólicos: Spalanzani, Professor X, dentre outros farsantes que espreitam para que o artista, como a criança, já não saia mais vitorioso e saboreie do contato com o espírito superior da arte. A experiência da repetição desemboca, assim, naquilo que Freud chamou de inquietante.

A estrutura da repetição nas crianças é a do adulto que narra a sua história para se sentir, sobre a realidade, um pouco mais sujeito ativo. Em Hoffmann, para o projeto das suas personagens autômatos, temos um quadro social em que esta atitude não se faz mais possível. Isso porque o objeto artístico, único capaz de fazer as contas entre homem e natureza, segundo se teve como princípio no romantismo, e que Adorno atualiza com as questões do inconsciente freudiano, foi usurpado por farsantes, que, como

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43497

Spalanzani, merecem acabar atrás das grades por ilegalidade. A leitura de Freud (2010b) sobre o inquietante latente das obras de arte, talvez, não pudesse chegar a esta questão, pois mesmo a extrapolação freudiana da estética é efetivada por ele com ressalvas. Contudo, sob à luz lançada por Adorno (1970), podemos enfim compreender que o inquietante é um texto tão polimorfo quanto o brinquedo nas mãos da criança. Assim, depois dessas reflexões, o inquietante se apresenta como o diagnóstico de Hoffmann para a experiência artística do homem na tecnocracia.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund (1970). *Teoria estética*. Lisboa: Ed. Martins Fontes.

BENJAMIN, Walter (1984). "Brinquedo e brincadeira". In: _____. *Reflexões:* a criança, o brinquedo, a educação. Marcus Vinicius Mazzari (Trad.). São Paulo: Summus.

CESAROTTO, Oscar (1987). *No olho do outro*. Ricardo Henrique Ferreira (Trad.). São Paulo: Max Limonad.

FREUD, Sigmund (1996). "Três ensaios sobre a teoria da sexualidade". In: _____. *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (1901-1905). Rio de Janeiro: Imago Editora. p.119-218.

_____ (2010a). "Além do princípio do prazer". In: _____. *História de uma neurose infantil*: "O homem dos lobos"; Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). de Paulo César de Souza (Trad.). São Paulo: Companhia das Letras, p.161-240.

_____ (2010b). "O inquietante". In: _____. *História de uma neurose infantil:* "O homem dos lobos"; Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). de Paulo César de Souza (Trad.). São Paulo: Companhia das Letras, p.328-277.

HOFFMANN, E. T. A. (1993). "Os autômatos". In: _____. *Contos fantásticos*. Claudia Cavalcanti (Trad.). Rio de Janeiro: Imago.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43497

_____ (2017a). "O homem-areia". In: _____. *O reflexo perdido e outros contos insensatos*. Maria Aparecida Barbosa (Trad.) (Org.). São Paulo: Estação Liberdade. p.76-116.

_____ (2017b). "O Quebra-nozes e o Camundongo rei". In: _____. *O reflexo perdido e outros contos insensatos*. Maria Aparecida Barbosa (Trad.) (Org.). São Paulo: Estação Liberdade. p.190-256.

VOLOBUEF, Karin (1999). *Frestas e arestas:* a prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: Editora da UNESP.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42827

05

TENSÕES ENTRE DESEJO E MORAL EM *O ESPELHO* DE GASTÃO CRULS

André Gheti César (UEL)

Recebido em 20 mai 2019.
Aprovado em 02 set 2019.

André Gheti César é Doutorando em Letras na UEL, Mestre em Filosofia pela mesma instituição (2013), Mestre em Sociologia Política na UFSC (2017) e Graduado em Ciências Sociais pela UEL (2008).

Resumo: O presente artigo elabora uma análise do conto *O Espelho*, de Gastão Cruls. Nesta análise, o ponto central é o antagonismo existente entre os valores cultivados pelo protagonista e sua mulher e os desejos que os mesmos possuem. A fim de auxiliar a compreensão do conto, reflete-se sobre o duplo enquanto possibilidade de interpretação de textos literários. Neste conto, temos um duplo interior, em que o protagonista apresenta um conflito psíquico e uma cisão em seu âmago. Ainda no interior da temática do duplo e do conto, é também possível avaliar a presença de algumas oposições irreconciliáveis entre a espiritualidade e a corporeidade, o cristianismo e o paganismo, a virtude e o vício ou a repressão e a satisfação de impulsos sexuais. Ainda que apresente estas situações sem reconciliação, o conto de Cruls também indica que a emersão do outro não ocorre sem preconceitos e conflitos, mesmo que esse estranho ao comum seja também próximo e familiar.
Palavras-chave: Gastão Cruls; Espelho; Desejo; Moral; Duplo.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42827

Abstract: This article elaborates an analysis of the short story *O Espelho*, by Gastão Cruls. In this analysis, the main point is the antagonism between the values cultivated by the protagonist and his wife and the desires that they possess. In order to help the comprehension of the short story, we reflect on the double as a possibility to interpret literary texts. In this short story, we have an interior double, in which the protagonist presents a psychic conflict and a fission in his core. Still in the subject of the double and the short story, it is also possible to evaluate the presence of some irreconcilable oppositions between spirituality and corporeality, Christianity and Paganism, virtue and vice or repression and satisfaction of sexual impulses. Even though it presents these situations without reconciliation, Cruls's short story indicates that the emergence of the other does not occur without prejudice and conflicts, even though the strange to the common is also close and familiar.
Keywords: Gastão Cruls; Mirror; Desire; Moral; Double.

Uma das várias qualidades do saber literário é o de apresentar uma multiplicidade de vozes, cada uma com sua especificidade. Por meio de um discurso multívoco e plurissignificativo, a literatura é capaz de revelar algo sobre a condição humana e o universo. Esta capacidade de criar múltiplas vozes em textos com significados e interpretações multifárias faz com que a literatura apresente, dentre essas inúmeras vozes, falas, ações, sentimentos, comportamentos e idiossincrasias que são obnubiladas por outras modalidades discursivas. Falas e discursos que muitas vezes são menosprezados ou mesmos desconsiderados em determinados saberes – e também no bojo da própria concretude social – são trazidos à tona pelo saber literário em forma de arte. Desse modo, o outro,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42827

ou seja, aquele que não é o dominante em outros âmbitos, que é marginalizado e calado pela realidade e seus poderes e saberes vigentes, sempre esteve presente no saber literário, podendo, ao menos pela imaginação e arte plurissignificativa, ser protagonista e ter destaque.

As formas de se apresentar o outro são deveras diversificadas na literatura. Como tensão, como estrangeiro, como algo distante, mas também próximo, como é possível inferir a partir dos raciocínios de Freud[1], o outro marca seu território e efetua relações com as diversas vozes presentes no saber literário. Longe de apresentar as várias possibilidades de inserção do outro na literatura, este texto elabora algumas reflexões sobre a emersão do outro a partir da análise do duplo. "A literatura tem a vocação de pôr em cena o duplo, invalidando o princípio de identidade: o que é uno é também múltiplo, como o escritor sabe por experiência" (BRUNEL, 2000, p.282). Para ser mais preciso, e tornar o objetivo um tanto mais modesto, essas reflexões se concentram em um duplo específico, a saber, o da corporeidade e espiritualidade, em um sentido amplo, ou, de outro modo, da expressão do vício e da virtude a partir das pulsões ou da repressão dos instintos vitais no ser humano. Nessas elucubrações as questões de valores se apresentam em relação direta com a oposição de racionalidade e irracionalidade, indicando que esses posicionamentos não possuem, sob um ponto de vista extramoral, uma relação

1 Esta proximidade e distância referida faz menção ao estudo de Freud sobre o estranho, no qual, dentre outras coisas, corrobora, a partir do termo em alemão, a característica ambivalente do estranho de ser um outro, mas também ser familiar. "Dessa forma, *heimlich* é uma palavra cujo significado se desenvolve na direção da ambivalência, até que finalmente coincide com o seu oposto, *unheimlich*. *Unheimlich* é, de um modo ou outro, uma subespécie de *heimlich*" (FREUD, 2006, p.244).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42827

hierárquica, são situações e/ou opções que não são absolutos ou preponderantes sobre o outro, mas complementares e necessários à existência.

Entendido dessa maneira, este texto indica que as reflexões sobre o corpo e o espírito revelam uma tensão de valores na qual o indivíduo pode estar dividido entre ações em conformidade com a moralidade vigente e sua respectiva repressão, e a satisfação de desejos que não são aceitos socialmente. Desse modo, o outro, que está no interior do próprio sujeito, podendo ter características da personalidade obnubiladas pelas máscaras sociais ou mesmo volições animalescas que contrastam com os costumes de certa comunidade, foi retratado de formas diversas pela literatura. "A análise ontológica permanece subjacente à análise psicológica, mas esta toma a dianteira: o sujeito freudiano dividido aparece na literatura antes de ser teorizado" (BRUNEL, 2000, p.276). É possível visualizar essa tensão entre desejo e moralidade no conto *O Espelho* do escritor Gastão Cruls. O conto consegue mostrar o antagonismo interior dos personagens cindidos entre a reputação e a adequação aos valores socialmente aceitos e os desejos dos corpos que negam estas convenções.

Filho do astrônomo, engenheiro e geógrafo Luis Cruls e Maria de Oliveira, Gastão Cruls nasceu no Rio de Janeiro em 1888. Formou-se em medicina em 1910 e iniciou sua carreira literária quatro anos mais tarde com a publicação de alguns contos na *Revista do Brasil,* dirigida por Monteiro Lobato, com o pseudônimo Sérgio Espíndola. Em *G. C. P. A*. (Guarde o cadáver para autópsia), um de seus primeiros contos, Cruls já demonstra a crítica à medicina, evidenciando seu caráter positivista e mecânico, tal como a fria

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42827

desumanização dos pacientes. Em 1918, ele viaja pela Paraíba como membro da Comissão de Saneamento Rural e publica panfletos de profilaxia rural. Após um ano, vai à Paris participar do Congresso Nacional de Hygiene. No começo de sua carreira, ainda hesitava entre a medicina e a vocação literária, publicou alguns contos e também frequentou congressos de higienistas, chegando a fazer parte da Liga Brasileira de Higiene Mental.

Na literatura, Gastão Cruls adquiriu maior reconhecimento a partir da publicação de um romance chamado *Amazônia Misteriosa* de 1925. Este romance foi escrito com inspirações em leituras sobre o local, pois o autor ainda não tinha ido presencialmente à região amazônica. Contudo, essa visita foi feita alguns anos mais tarde e rendeu a publicação posterior de *A Amazônia que eu vi*, de 1930. Uma parte considerável de suas obras se passa em localidades do interior do Brasil, longe das cidades. Essa ambientação rural permitiu ao autor tratar de questões como mitos e lendas do folclore nacional e alguns elementos sobrenaturais extraídos das superstições desses locais.

A partir do final da década de vinte, Gastão Cruls se dedica com mais afinco à carreira literária. Algumas das obras importantes dele são: *Elza e Elena* (1927), *A Criação e o Criador* (1928), *Vertigem* (1934), *Hiléia Amazônica* (1938), *Meu Sósia* (1938), *Antônio Torres e seus Amigos* (1950) e *De Pai para Filho* (1954). Entre 1931 a 1938, Gastão Cruls dirigiu a revista literária *Boletim de Ariel*, da Editora Ariel, da qual ele era um dos fundadores. Nessas obras, o espaço narrativo favorece a irrupção do sobrenatural, quase sempre advindo das religiões e superstições da vida interiorana. Contudo, em *O Espelho*, publicado em uma coletânea de contos chamada

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42827

História puxa História em 1938, ainda que a sobrenaturalidade esteja presente, o ambiente ocorre na cidade do Rio de Janeiro da década de 1930.

Ainda antes de tecer uma análise sobre o conto propriamente dito, seria profícuo realizar mais algumas considerações a respeito da dualidade e do fantástico que auxiliam a compreensão de *O Espelho* segundo a perspectiva adotada neste trabalho. A dualidade do sujeito de corpo e espírito, ou corpo e alma, possui uma tradição milenar na civilização. Muitos séculos antes do cristianismo, essa crença existiu em diversos povos. Na história das ideias encontramos esse pensamento de forma bastante vigorosa já nos escritos de Platão. E a visão platônica, a que inferioriza os desígnios da sensibilidade e da corporeidade e simultaneamente superestima o inteligível e o ideal, permaneceu como um paradigma vitorioso na história da filosofia ocidental por muitos séculos. Entretanto, este trabalho não foca na perspectiva platônica ou mesmo na crítica ao platonismo enquanto deterioração da corporeidade, mas trata esse duplo como heterogêneo e vivente nas entranhas do próprio sujeito, sendo, simultaneamente, estranho e familiar.

> Quando o outro não se configura como uma entidade que se formou externamente, mas cuja origem dá-se necessariamente do interior do sujeito, tem-se a segunda modalidade de duplo: o duplo interior. Nessa modalidade, o duplo surge como representação de uma cisão interna, de um conflito psíquico. O indivíduo libera partes aprisionadas em si mesmo, projeta seus demônios interiores (ansiedades, perturbações, medos, angústias e etc.), e, extraordinariamente, materializa-os na forma de um segundo "eu".

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42827

> Este, refletindo o seu interior e assumindo-se-lhe exterior – como se fosse uma sombra, um reflexo -, conquista uma autonomia sem precedentes, adquire existência própria, levando o sujeito no qual fundamentou sua gênese a intimidar-se com sua presença e, até mesmo, a encará-lo como antagonista. Sua existência pode inclusive conduzi-lo à morte ou à loucura. (SANTOS, 2009, p.75)

Essa dualidade estaria presente em diversos momentos no conto de Gastão Cruls. Os reflexos no espelho ou mesmo a carnificação do outro que se materializa após uma parte do espelho se quebrar seriam alguns desses momentos. Seja pelo reflexo do espelho, seja pela alma, esse outro é liberado, carnificado ou engendrado pelo próprio sujeito cindido. "Transformado na consciência perseguidora e atormentadora do homem, o duplo, em todas as suas associações – sombra, reflexo, retrato e etc. – passa a evocar a morte e sua invencibilidade" (SANTOS, 2009, p.60). Entende-se, assim, que esse outro que atormenta o sujeito é também o próprio sujeito. Não se trata de duas entidades isoladas, mas partes constituintes de um ser. "O heterogêneo é, numa de suas componentes, a dualidade do ser: o sujeito de desejo entra em choque com a personalidade, imagem imposta pela sociedade" (BRUNEL, 2000, p.276). As forças sobrenaturais que atuam nessa narração, como o reflexo saindo de dentro do espelho ou o entorpecimento dos sentidos causados por este último, não falam da própria condição do sobrenatural, mas dizem algo a respeito da condição humana, do *Homo sapiens* como bicho enclausurado que deve optar entre a satisfação social e o reconhecimento dos outros membros de sua espécie ou a satisfação pulsional seguida de uma sanção.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42827

A escolha por forças que inexistem na realidade para existir no universo ficcional seria um meio de expressão criativo capaz de explorar o íntimo do ser humano.

> É como se o processo de secularização do sentimento e dos temores religiosos, tendo liberado todo um campo da imaginação coletiva – que até aquele momento era controlado pelos modelos culturais tradicionais das crenças e das superstições da igreja – tivesse emprestado todo o seu patrimônio de temas, imagens, procedimentos e estratagemas narrativos às estratégias da linguagem e da literatura. É como se o novo modelo literário do fantástico tivesse apropriado daqueles temas e procedimentos (juntando a isso os temas e procedimentos que ele próprio descobriu), não tanto para explorar a áreas do natural e do sobrenatural, mas principalmente para explorar novos aspectos da vida, que não haviam sido explorados diretamente porque ainda não eram representados por um modelo cultural que não havia sido posto em discussão: estou pensando sobretudo na vida instintiva e erótica, que estava totalmente sob o controle da concepção dominante do amor romântico. (CESERANI, 2006, p.100)

O apontamento de Ceserani é certeiro para a análise de *O Espelho.* Nesse conto há a presença de reflexões sobre a relação entre corporeidade e espiritualidade, considerando o corpo como desejo, sobretudo libidinal, em contraste com o amor romântico; a relação entre carne e espírito é conflituosa e a morte se faz presente no desfecho, indicando a dificuldade de se lidar com esse outro que atormenta a consciência.

É possível notar a presença do sobrenatural em *O Espelho*. Esse conto, ambientado no Rio de Janeiro do início do século passado,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42827

tem certa aproximação com a literatura gótica, apresentando sensações de insegurança e locais que podem desorientar o leitor quanto à naturalidade ou à sobrenaturalidade dos eventos narrados. E Gastão Cruls constrói o conto de modo que esses elementos que parecem fugir do racionalmente explicável somente se evidenciam após uma série de acontecimentos. Inicialmente, o ambiente do conto é familiar, mas vai tornando-se estranho e até mesmo fantasmagórico na medida em que o desconhecido vai sendo conhecido e o outro passa a ser mais nítido. O objeto que nomeia o conto, o espelho, seria o responsável por provocar a transformação do ambiente doméstico em um local misterioso e transgressor. Ao depositar esse elemento de transformação do ambiente, Cruls apresenta o inexplicável dentro de uma realidade ordinária. Esse inexplicável, por sua vez, perturba e gera insegurança ao protagonista. A partir dessas características, é possível aproximar esse conto da literatura fantástica.

> A literatura fantástica é aquela que oferece uma temática tendente a pôr em dúvida nossa percepção do real. Portanto, para que a ruptura antes descrita se produza é necessário que o texto apresente um mundo o mais real possível que sirva de termo de comparação com o fenômeno sobrenatural, isto é, que torne evidente o choque que supõe a irrupção de tal fenômeno em uma realidade cotidiana. (ROAS, 2014, p.51)

O espelho seria o objeto que coloca o leitor em posição de desconfiança da realidade apresentada. “A estupefação está na possibilidade aberta pela introdução de um ‘descontínuo’ no meio do ordinário, ‘realizando’ algo considerável impossível por esse padrão de existência” (SILVA; AMARAL, 2018, p.194). Inicialmente,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42827

trata-se apenas de um espelho comum, grande, bonito, até mesmo extravagante, mas um espelho comum. Contudo, a aparição de reflexos de outras pessoas no espelho ou o estado de extrema excitação causado por ele são eventos que seriam impossíveis de acontecer na realidade rotineira. A partir desses acontecimentos insólitos, a realidade do protagonista e sua esposa se alteram substancialmente, o pudor cede espaço para a lascívia e a confiança matrimonial é substituída por um ciúme descontrolado.

A presença fantástica em *O Espelho* contribui para acentuar a presença do outro e elaborar uma análise segundo a perspectiva da dualidade do ser. Neste conto de Cruls, o espelho "[...] colocado numa narrativa cria uma dimensão que evoca a temática do duplo, tanto replicando mundos, quanto as imagens do eu" (SILVA; AMARAL, 2018, p.199). O leitor é introduzido em um ambiente familiar em um casamento aparentemente sem muitos problemas entre o protagonista e Isa.

O casal é adequado aos bons costumes da sociedade, possui riqueza e é virtuoso. Entretanto, secretamente, o protagonista sente falta de uma relação mais picante e erótica em seu casamento, mas contenta-se com Isa, pois ela é carinhosa e a relação entre o casal é terna. Desse modo, o marido, apesar de não estar plenamente satisfeito com a vida sexual do casal, pensa que a ternura e a afeição existentes nessa relação compensariam a vida matrimonial. Ele chega a revelar ao leitor outros dois pontos favoráveis nesse temperamento da mulher: não sendo uma mulher com muitos desejos eróticos, era seguro que ela não se sentiria atraída por outros homens e, ainda, por ser calma e não dar tanta importância aos desejos carnais, Isa também não era ciumenta.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42827

Todavia, após Isa ir a um leilão e comprar o espelho que pertencia a uma prostituta, muita coisa iria se alterar nessa relação. O simples fato de o espelho ter pertencido a uma mulher livre em tempos passados já foi o suficiente para o marido colocar em dúvida a presença do espelho na casa. A antiga proprietária do espelho, a Senhora X, bela, de corpo admirável e uma das mais mundanas de seu tempo, viveu prezando pela luxúria.

Na indicação da origem da Senhora X, temos outra possibilidade de se pensar o outro. Sua origem é incerta, mas ela se dizia turca e provavelmente era argeliana. De qualquer modo, é sabido que o Islã é a religião predominante nesses países. A Senhora X não somente representaria os valores contrários à família tradicional brasileira por conta de sua vida recheada de dinheiro, sexo e promiscuidade como também sua própria origem se refere a um outro, à cultura oriental de religião diferente dos padrões do casal que comprou o espelho.

No momento presente do conto, a Senhora X já é uma mulher de meia-idade e é viúva de um industrial italiano. Além da história do espelho, que outrora pertenceu a uma figura marginal na sociedade, esse objeto possuía figurinhas de sátiros e ninfas em bronze, que o protagonista reprovou:

> Fora justamente com tais figurinhas de sátiros e ninfas que eu implicara desde o início. É que, embora admiravelmente trabalhadas, ou por isso mesmo, algumas impavam luxúria, desbragavam-se em posturas lascivas. Não, aquilo não era móvel para a casa de gente honesta (CRULS, 1951, p.342)

Embora belas, essas figuras eram pagãs, despudoradas e tinham algo de erótico e sensual nelas, o que contrastava com os

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42827

valores da boa sociedade a qual ao casal era adepto. O texto indica variados momentos de choque dos valores do casal com a situação apresentada. O espelho, embora bonito, destoava da vida do casal, segundo o marido. O próprio quarto da Senhora X, onde estava o espelho, é retratado como um local que se opõe à família.

> E, no meio de tudo isso, o tal espelho, o fatídico espelho por que Isa se encantara e que lá também ficava no quarto de dormir, bem defronte à cama. Apenas ali, naquele ambiente cálido e voluptuoso, - o ninho de uma verdadeira cortesã – cercado de coxins macios, telas ousadas e uma ou outra estatueta de nu esplendoroso, a sua presença não chocava. Bem outro, porém, havia de ser o aspecto daquela peça, aparatosa e impudica, quando figurasse lá em casa, a contrastar com a linha de serenidade e apurado bom-gosto de um interior familiar. (CRULS, 1951, p.341)

Apesar da repetida exposição de que aquele espelho não era adequado para uma casa de gente séria e de família e também da descrição de Isa como uma mulher calma e sem muito interesse pelo erotismo, o objeto despudorado adentra o lar do casal. É válido ressaltar que o leitor somente tem acesso ao julgamento do marido sobre esses temas, porém, nas entrelinhas, Gastão Cruls deixa pistas de que talvez Isa não fosse tão frígida quanto o marido acreditava. Afinal, Isa tinha uma riqueza considerável, poderia comprar qualquer outro espelho ou itens ainda mais valiosos, mas ela tem um interesse especial por esse objeto e sua história. Além disso, tal como o marido sentia falta de uma relação mais carnal, erótica, é possível inferir que a mesma sensação se passava com Isa, apesar do protagonista não atentar para esse fato. Assim que

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42827

o espelho entra no quarto do casal, Isa fala: “Disso é que estava precisando o nosso quarto. Eu já andava farta dos tais moveizinhos delicados”. Parece que não era só a delicadeza dos móveis que cansava Isa. A delicadeza na relação dos corpos do casal parecia ser um empecilho à felicidade de ambos. O marido compensava a falta de uma relação mais quente com a segurança de não ser traído. Isa, por sua vez, parecia deslocar sua força libidinal para os leilões; ela tinha prazer em competir com outros compradores e ao arrematar uma determinada peça, não tanto pela peça, mas pelo regozijo de competir e vencer um lance. Contudo, devido aos valores do casal, ambos mantinham em segredo seus desejos sexuais e mantinham a aparência que a “boa sociedade” exige.

O advento do espelho na vida do casal mudou completamente a relação com os corpos do protagonista e Isa. Antes possuíam uma relação morna e de afeto. No quarto, o espelho agiu magicamente efetuando transformações na libido dos personagens, conforme afirma o protagonista: “Hoje estou convencido de que aquele móvel ressumava sensualidade, vaporava concupiscência – um hábito quente de excitação erótica, que nos urtigava o corpo de tentações diabólicas e enchia o cérebro de visões incandescentes” (CRULS, 1951, p.343). Antes virtuoso, o casal se entrega a diversos vícios, sobretudo, ao prazer da carne, depois da chegada do espelho. Com o espelho, a relação do casal se altera consideravelmente. Seria como se a presença do espelho trouxesse consigo todo o ambiente da alcova da Senhora X. Isa e o marido se transformam e ajustam suas sensibilidades. Nesse momento, seus desejos mais íntimos e proibidos pela vida matrimonial ganham vida e são experimentados sem culpa, inicialmente. “Como um poço dos desejos, realiza e

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42827

revela as faces verdadeiras do narrador e da esposa, escondidas sob o véu da respeitabilidade matrimonial e, por extensão, de todo o universo sexo, desejo, erotismo e casamento no mundo social burguês" (SILVA; AMARAL, 2018, p.196). A relação ferve de um modo prazeroso a ambos, que se permitem experienciar algo diverso do cotidiano. Desse modo, além do gozo um com o corpo do outro, o casal também busca prazer no álcool e em outros estimulantes. O espelho surge então como uma possibilidade de abertura para experimentação de sensações que a rotina familiar impede, como uma representação dos desejos íntimos não confessados pelo casal.

É interessante notar que, pelo menos nos primeiros momentos, esses desejos estão em sintonia, visto que o casal vive essas sensações sem as repelir. Como o relato do narrador-personagem é posterior ao acontecido, notamos um julgamento de valor em relação à corporeidade, que é vista como diabólica, ou seja, um antagonista aos valores cristãos. Durante este período de superexcitação do casal, eles passaram a "vibrar em uníssono" e buscar o prazer incessantemente. O marido chega a se espantar com o tamanho do desejo de Isa, que antes parecia frígida. "Mas cedo me dei conta que àquele despertar de sentidos surgira nela uma verdadeira bacante, abrasada de desejos, ávida de prazeres, e perfeitamente iniciada em todos os segredos da volúpia" (CRULS, 1951, p.343). Apesar da incandescente sintonia do casal e das experimentações prazerosas, o marido passa a incomodar-se. E esse incômodo não passa a ser exatamente com a mudança na relação do casal. O marido não se incomoda de estar excitado e viver o prazer, mas se sente desconfortável ao notar o quanto sua mulher havia se tornado aberta aos desejos da carne.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42827

Inseguro perante a potência de Isa, o marido tenta se desfazer do espelho e acabar com esse estado de extrema sensualidade, mas a mulher rejeita completamente essa ação e se agarra ainda mais ao espelho. Para Isa, aquele espelho era como um talismã que trouxe felicidade para sua vida. Enquanto vibraram em uníssono, Isa não pensou em leilões e competições, pois queria a satisfação corporal. Era essa a felicidade que queria. E talvez, o marido somente desejasse se livrar do espelho por insegurança. Como afirmado anteriormente, o que incomodou o protagonista foi o tamanho dos desejos e vontades da mulher. Em um determinado momento o homem se pergunta se Isa, com tantos desejos, não iria procurar satisfazer-se com outros homens. Pelo que o texto indica, trata-se da insegurança de um homem ao notar a potencialidade de um corpo feminino que supera os seus desejos. Nessa situação, as transformações seguintes ainda levam o leitor a questionar se os eventos insólitos realmente aconteceram ou se na verdade o protagonista entrou em uma situação paranoica devido a sua insegurança.

Novamente temos a tensão do sujeito que deve escolher entre a adaptação aos valores dominantes ou a satisfação de desejos imorais. Durante o período de completa lascívia, em algum momento, o protagonista conseguiu ouvir seu superego e desejar acabar com aquela magia. Entretanto, Isa estava entregue ao prazer, consolidando uma relação conflituosa entre o casal. Nesse momento, há uma segunda transformação na relação corporal do casal, se antes estavam sensorialmente conectados, agora o ciúme e a desconfiança os repelem. E essa tensão aumenta quando o espelho começa a projetar reflexos que parecem ter vida própria. Nesses reflexos, Isa podia ver outros homens enquanto

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42827

se relacionava com seu marido. Possuíam os gestos exatos do protagonista, como o próprio reflexo, porém com a imagem de outros homens. O marido logo notou que esses reflexos com a figura de outros homens somente surgiam quando ele estava desatento. E mais uma vez o leitor fica em dúvida se há uma magia presente no espelho ou se o estado de paranoia do protagonista se agravou. Curiosamente, as figuras refletidas são também figuras marginalizadas, como homens de bigode farto, barba intensa, com tatuagens, um marinheiro, e outros homens de vida errante que visitavam e desejavam os serviços da Senhora X, antiga proprietária do espelho. Nenhuma dessas imagens era próxima do estereótipo do "bom homem de família".

O marido, que antes tinha o secreto desejo de que a mulher fosse mais entregue à carne, agora passava a ter um sentimento de ciúme e insegurança com a submissão completa de Isa aos prazeres libidinais. Outro acontecimento que indicaria a presença de eventos misteriosos que extrapola o ordinário seria uma alucinação provocada pelo espelho pelo qual Isa passa a ver o próprio marido com a imagem desses homens que o espelho refletia, enxergando tatuagens no protagonista. Essas imagens construídas no texto a partir da narração e perspectiva do protagonista indicam o crescimento da sensação de insegurança e desconfiança. A partir desses eventos, esses sentimentos crescem no seguinte sentido: a insegurança já existente no protagonista por não conseguir satisfazer os desejos de Isa, cresce ao imaginar a variedade de homens que a mulher poderia desejar com os reflexos variados, a falta de segurança em si próprio aumenta quando ele se compara com essas figuras marginais e conjectura que elas podem ser mais

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42827

interessantes para sua mulher; e se o protagonista já desconfiava da parceria de Isa – visto que o casal começou a enfrentar discussões no relacionamento depois que o marido passou a não corresponder de modo tão ardente quanto ela – antes da percepção das diversas imagens no reflexo do espelho, após esse acontecimento ele se sente, não apenas enciumado, mas traído.

> Vi, então, todo o ludíbrio que vinha sendo vítima. Como Isa me enganara durante aquele tempo todo! As carícias que ela me dava, as ternuras com que me envolvia, eram dispensadas a outros, os muitos outros que tinham passado pelos braços da cortesã. Não era eu que lhe cevava a febre dos sentidos, o apetite da carne, os rescaldos da luxúria, mas a astúcia dos outros machos dissolutos que rebolcavam na minha cama como se estivessem num quarto de bordel. (CRULS, 1951, p.346)

Ao enxergar a si próprio como sendo vítima de uma traição, o marido decide encarar esse outro que o atormenta, pois é também o momento que o espelho se quebra de forma espontânea e retém o reflexo do outro na superfície do espelho central. Agora o outro não é somente um reflexo, mas um ser materializado diante do casal. A fantasmagoria presente na cena e a perplexidade diante do acontecido, além de desorientar o leitor, também questiona a presença desse outro e de como ele poderia estar nesta situação. O próprio narrador protagonista levanta a possibilidade de seus sentidos estarem o enganando: "Obnubilação dos sentidos? Perturbação da vista?" (CRULS, 1951, p.347). Estupefato, o protagonista não sabe ao certo se acredita em seus próprios sentidos. O ápice do conflito ocorre quando o reflexo sai do espelho e o protagonista encara face a face o seu duplo, que seria também

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42827

o próprio personagem que encara sua faceta mais animalesca e virilpotente. O contraste dessas figuras – o marido e o outro – é evidenciado por meio de elementos referentes aos seus corpos. Enquanto o protagonista possui um rosto de "tez macilenta", o outro é descrito como um "animalaço bem arcabouçado, de gorja taurina e peito ancho. E lanzudo como um fauno" (CRULS, 1951, p.347). Este outro virilpotente possui características masculinas e animais – parece transvazar testosterona e sensualidade. Além do corpo rígido e forte que contrasta com o protagonista, há ainda a figura do fauno para reafirmar valores distintos da imagem do "bom marido", tanto no que concerne à sedução quanto à representação do paganismo.

O desfecho do conto parece reafirmar o que foi dito sobre este eu cindido, sobre a possibilidade de expressar os demônios interiores de um ser por meio do fantástico e da dualidade. Ao analisar o duplo especular referente às imagens refletidas no cristal catóptrico, Cátia Jota corrobora que "Esse hóspede indesejável e desconcertante que habita em cada ser humano, esse outro que carrega a obscuridade do sujeito é o inverso daquilo que o indivíduo pensa ser" (JOTA, 2014, p.69). O reflexo reproduz os mesmos gestos do protagonista, porém com uma imagem diferente. O marido que observa o outro é o homem da moralidade, que enxerga o reflexo, seus desejos, como aquilo que ele não é. Dessa forma, entende-se que talvez o protagonista não tenha uma visão adequada sobre si próprio ou é incapaz de aceitar o que sabe. "O espelho e o olhar não são apenas indissociáveis, eles derivam um do outro, e essa conexão acaba por constituir-se em um processo de autoconhecimento" (JOTA, 2014, p.69). Nessa perspectiva do sujeito cindido, é possível

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42827

entender esse outro como uma libertação de partes aprisionadas e reprimidas do sujeito. Afinal, não era esse mesmo marido que esteve em estado de superexcitação dos sentidos junto com sua mulher e que ousou efetuar experimentações com o até então desconhecido ou desejo inconsciente?

O marido deseja se livrar de seu duplo, sem se dar conta de que esse outro é tão familiar. O protagonista avança em direção ao outro e consegue matá-lo. Não somente isso. Acaba por assassinar sua mulher também. Mais uma vez temos um caso da falta de compreensão do outro e de como é difícil para o ser humano lidar com o estranho que habita em nós. Curiosa e contraditoriamente, o protagonista deseja se livrar de sua faceta animalesca, mas ao assassinar o outro e sua mulher, nada mais fez do que ser ainda mais cruel e animalesco que o reflexo que tentara eliminar. E esta seria uma maneira de expressar que não adianta tentar apagar ou reprimir esse lado instintivo, pois ele sempre retorna. Os valores, a moralidade e a repressão podem efetuar transformações nos corpos, mas os desejos imorais não podem ser eliminados da existência e retornam fortes e potentes.

O conto está recheado de situações e valores que se chocam com o cotidiano do casal. A Senhora X, a figura dos sátiros e ninfas, o prazer no corpo e em entorpecentes são algumas das imagens utilizadas para realçar o conflito presente do início ao fim da narração, de modo que parece profícua uma análise deste conto a partir das reflexões do antagonismo entre a moralidade e o desejo. Também é possível pensar no prazer feminino como um outro, como estranho ao lar de uma família. O marido, que despreza e teme essas várias expressões deste outro, também não consegue

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42827

lidar com o prazer feminino a tal ponto que, para ele, o feminicídio é uma opção, mas a aceitação da diferença, não. Nesse sentido, é possível inferir que esses outros, assim como o prazer feminino, são tabus para essa família. A relação é de negação. Não se conversa a respeito, o posicionamento é definido: um "não" inflexível para tudo o que contrarie os valores vigentes.

Há, ainda, outra questão interessante para se observar: algumas das reflexões aqui apresentadas abordam alguns dos eventos do conto enquanto possibilidades de se compreender esse outro enquanto manifestações de desejos, instintivos e eróticos. Essa perspectiva ganha consistência quando se pensa que este conto é narrado pela visão do protagonista e que, em alguns momentos, o relato se apresenta como uma espécie de confissão do homicídio.

O conto se inicia com o protagonista já rechaçando o espelho e afirmando que ele não é para "casa de gente séria". Ele afirma esse repúdio ao espelho em alguns momentos. A insistência da mulher em permanecer com o objeto poderia ser uma estratégia argumentativa do narrador de se safar da responsabilidade do ato cometido, afinal, foi Isa quem quis o espelho. O tom moralista que o protagonista utiliza para descrever a Senhora X ou mesmo a indicação de que estava sendo traído poderiam ser recursos argumentativos para se mostrar enquanto uma pessoa honrada e que foi injustiçada. Nesse caso, ele poderia justificar o assassinato. No país em que a lei permitia matar uma mulher pela suspeita de traição no período colonial e advogados utilizaram o recurso da "legítima defesa da honra" para absolver assassinos no século passado, o protagonista do conto talvez não fosse punido pelo óbito de Isa. Deste modo, é possível afirmar que o relato do narrador não

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42827

é confiável[2]. Ainda que existam elementos que possam indicar um possível ataque de loucura, paranoia e possessão do protagonista, não é possível também afirmar a certeza de seu desvairo. E por isso o leitor hesita entre a aceitação dos fenômenos sobrenaturais e a loucura do marido, sem obter uma resposta conclusiva. O conto foi construído de tal modo que tanto a possibilidade da loucura do marido quanto a da presença do sobrenatural do espelho enquanto entorpecente dos sentidos e criador de reflexos de outros homens são realidades admissíveis.

A partir do conto de Gastão Cruls foi possível apresentar como o duplo pode ser importante na questão de protagonizar vozes que são marginalizadas ou ocultadas. Esta análise focou aspectos específicos, questões relativas ao corpóreo e o incorpóreo e suas relações intrínsecas com os valores socialmente aceitos. Desejos e adaptações aos valores de uma comunidade estabelecem relações conflituosas durante a história da civilização. Parece não haver meios de escapar do mal-estar e da repressão. Contudo, ao tornar mais ciente esse estranho que é reprimido, ao dar voz, pela arte, ao manifestar o latente, a literatura pode fornecer interessantes meios de autoconhecimento e maneiras de se lidar com os inúmeros outros existentes. Neste conto em específico, Cruls, em poucas páginas, consegue figurar muito bem a tensão de uma família que defende valores que conflitam com seus desejos mais íntimos. A situação específica desse casal reflete, porém, uma questão universal. Os

2 "Como a história é narrada em primeira pessoa e tudo o que é contado passa pelo filtro de uma subjetividade personificada, é pertinente hesitar entre a sanidade/insanidade, o sentido da visão, que pode ter sido, no momento do ato trágico, estimulado a partir da iluminação peculiar do ambiente ou dos seres que porventura ficaram prisioneiros no espelho da cortesã no passado e conseguiram sua liberdade na cama da esposa do narrador" (SILVA; AMARAL, 2018, p.198).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42827

mais de oitenta anos que separam este conto da atualidade não foram suficientes para distanciar a realidade da ficção do mundo hodierno. E enquanto temas e problemas como a repressão dos instintos, o preconceito contra pessoas que destoam dos valores tradicionais, a insegurança masculina perante o prazer feminino, o feminicídio ou a superestimação de abstrações em detrimento do corpóreo seguirem existindo, o conto de Gastão Cruls seguirá atual.

REFERÊNCIAS

BRUNEL, Pierre (2000). "Duplo". In: *Dicionário dos mitos literários.* Carlos Sussekind (Trad.). Rio de Janeiro: José Olympio.

CESERANI, Remo (2006). "As raízes históricas do fantástico." In: *O fantástico.* Nilton Cézar Tridapalli (Trad.). Curitiba: Ed UFPR.

CRULS, Gastão (1951). "G. C. P. A. O Espelho". In: *Contos reunidos.* Rio de Janeiro: José Olympio Editora.

FREUD, Sigmund (2006). "O Estranho". In: _____. *Obras incompletas.* Vol.14. São Paulo: Cia das Letras.

JOTA, Cátia Cristina Sanzovo (2014). "Para além do nitrato de prata: análise do duplo especular em contos de literatura ocidental". Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina.

ROAS, David (2014). *A ameaça do fantástico*: aproximações teóricas. Julián Fucks (Trad.). São Paulo: Ed. da UNESP.

SANTOS, Adilson Inocêncio (2009). "Um périplo pelo território do duplo". *Revista Investigações* 22(1), Jan.

SILVA, Dayna; AMARAL, Sérgio (2018). "Coisas do Outro Mundo: uma leitura do conto 'O Espelho', de Gastão Cruls". *Iniciação Científica*, 20(2), CESUMAR, Jul.-Dez, 193-202.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43500

06

O INTRUSO, DE H. P. LOVECRAFT: O *UNHEIMLICH* NO ESPELHO

Ramiro Giroldo (UFMS/CNPq)
Carla Larissa dos Santos de Souza (UFMS)

Recebido em 22 jun 2019.
Aprovado em 27 ago 2019.

Ramiro Giroldo é Doutor em Letras pela USP, Professor Adjunto da UFMS e Pesquisador do CNPq, atuando na Graduação e na Pós-Graduação. Autor do livro *Ditadura do prazer:* sobre ficção científica e utopia e, dentre outros, dos seguintes textos publicados em periódicos científicos: "A ficção científica de Rachel de Queiroz" e "Utopia em movimento: Harmonia, de Roberto de Sousa Causo". Publicou, também, um estudo de fôlego sobre a obra de André Carneiro, "André Carneiro nos quânticos da incerteza", incluído na antologia de contos *O teorema das letras*, do referido autor. Tem como áreas de interesse a ficção científica, o horror e a representação da violência nas artes. Lattes: http://lattes.cnpq.br/0575575502794201. E-mail: r_giroldo@yahoo.com.br

Carla Larissa dos Santos de Souza é Mestranda em Estudos de Linguagens na UFMS, Graduada em Letras na mesma instituição. Lattes: http://lattes.cnpq.br/2959522609359781. E-mail: souza.lscarla@gmail.com

Resumo: Este texto toma como objeto o conto "O intruso", de H. P. Lovecraft e tem como objetivo a leitura do personagem que dá nome ao título como uma peculiar figura do *unheimlich*, que só compreende

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43500

a sua natureza no confronto com o outro. Embasa-se em noções formuladas por Sigmund Freud em "O inquietante" e, também, em formulações de Noel Carroll acerca do monstro, em *A filosofia do horror ou os paradoxos do coração*. O texto contempla, ainda, o olhar cunhado por Lovecraft na obra *O horror sobrenatural na literatura*. A articulação aqui apresentada busca discutir como a ambientação gótica e a atmosfera dela decorrente se relacionam no conto com o efeito *unheimlich*, bem como o jogo ficcional travado entre o familiar e o desconhecido.
Palavras-chave: H. P. Lovecraft; The outsider, *Unheimlich*; Gótico.

Abstract: This paper discusses the short-story "The outsider", by H. P. Lovecraft, and takes the title-character as an peculiar example of the *unheimlich*, one that only understands his nature in the contact with the other. The paper is embased in notions formulated by Sigmund Freud in "O inquietante" and also in Noel Carroll's formulations on the monster, in his work A filosofia do horror ou os paradoxos do coração. The paper also contemplates notions coined by Lovecraft in his work O horror sobrenatural na literatura. The discussion tries to analyze how the gothic setting and its atmosphere are related in the short-story with the *unheimlich* effect, as well as the fictional exchange between the familiar and the unknown.
Keywords: H. P. Lovecraft; The outsider, Unheimlich; Gothic.

- Por que você está usando essa fantasia estupida de coelhinho?

- Por que você está usando essa fantasia estupida de homem?

Donnie Darko

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43500

Para Lovecraft (1987, p.1), a "emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo; e a espécie mais forte e mais antiga de medo é o medo do desconhecido". De acordo com tal noção, o que o mundo guarda de segredos e mistérios, bem como todas as coisas que ainda não foram cognitivamente classificadas, seriam para nós as maiores fontes de medo e, paradoxalmente, do fascínio movido pela curiosidade. Seres que desafiam os parâmetros da categorização humana podem causar o efeito de repulsa, espanto ou estranhamento, de acordo com a singularidade de suas características. Articula-se à formulação de Lovecraft a recorrência em narrativas de horror de criaturas com biologias que escapam às taxionomias sistematizadas – como o ser que dá nome ao conto aqui em pauta.

Noel Carroll, em sua obra *A filosofia do horror ou Paradoxos do coração*, investiga a estrutura das narrativas do gênero, bem como as criaturas que as habitam. Suas proposições podem servir como um ponto de partida para discutir a natureza da criatura do conto "O intruso" (*The outsider*, no original)[1]. Nele, afinal, a criatura rompe

> distinções categóricas como dentro/fora, vivo/morto, inseto/humano, corpo/maquina, e assim por diante. [...] [Essa] figura de fusão é um composto que une atributos considerados categoricamente distintos e/ou discordantes do esquema cultural das coisas, *de modo não-ambíguo*, numa entidade espaço temporal discreta. (CARROLL, 1999, p.64)

De "modo não-ambíguo", ou seja, desvendada a natureza do intruso, não restam dúvidas, tanto para os demais personagens do conto, quanto para o leitor, de que seus atributos diferem radicalmente do esquema cultural em vigência.

1 Neste texto, foi feito uso da tradução de Francisco Innocêncio.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43500

Recorrente na produção de Lovecraft é a maneira com que são representados esses seres transgressores: geralmente eles podem ser chamados de "coisas", pela dificuldade em encaixá-los dentro de uma categoria pré-existente. Podem ser assim chamados, portanto, devido à incapacidade humana de compreendê-los. Essa carência de parâmetros classificatórios para compreender aquilo que é até então desconhecido leva à impossibilidade de nomear e mesmo de descrever de maneira sistemática o ser, o que evidencia a pequenez humana diante dos mistérios do cosmo – nele haveria muitas coisas que escapam à nossa compreensão e, até, percepção.

O conto "O intruso" é narrado pelo seu próprio protagonista, o único personagem que ocupa algum destaque. Nem por isso, contudo, é bem delimitado: sua natureza, condição e história pessoal são bastante obscuras, portadoras de mistérios até para ele mesmo. É, dessa forma, desconhecido por si próprio – suas próprias características de contornos indefinidos (inomináveis?) são passíveis de despertar aquele maior e mais ancestral medo, o medo do desconhecido.

O texto é estruturado em duas partes: a primeira possui como ambientação o estranho lugar onde o intruso passou a maior parte de seu tempo; e a segunda é ambientada no lugar onde o segredo acerca de sua própria natureza é revelado. No primeiro momento são apresentados os rudimentos introdutórios acerca do personagem; no segundo, o conflito introduzido caminha para uma resolução.

É através do deslocamento espacial de um ambiente a outro que o personagem tem a oportunidade de conhecer a si próprio, como se compreender o contexto dos arredores contribuísse para o autoconhecimento. Restringir-se a apenas um lugar não permitiria

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43500

o entendimento do mundo e de seu lugar nele, de acordo com a perspectiva configurada pelo conto.

O narrador conta sua história: analogamente à escuridão que até então é tudo o que ele conhece, suas memórias são também imersas nas sombras: vagas e de muito difícil apreensão. Não se lembra de sua origem, e apenas conhece sua existência dentro do castelo em que reside. Leva uma vida extremamente solitária no castelo escuro, no qual tem contato somente com "silenciosos ratos, morcegos e aranhas" (LOVECRAFT, 2017, p.299), e com a inefável criatura que o alimenta. Acerca desta, ele nada sabe com certeza, mas acredita ser um velho, devido ao aspecto curvado de seu corpo e sua pele enrugada – ainda que sua única noção de ser humano fosse constituída por meio do que leu em livros antigos armazenados em uma parte do castelo. Neste ponto, cabe dar palavra ao texto, para que a paráfrase não substitua o contato com a prosa de Lovecraft, tão capaz de criar uma atmosfera tétrica onde a decadência é a única constante. Diz o narrador:

> Não sei nada do local onde nasci, exceto que era um castelo infinitamente velho e infinitamente horrível; cheio de passagens escuras e dotado de altos tetos, onde o olhar só encontrava teias de aranha e sombras. As pedras nos corredores em desagregação pareciam sempre abominavelmente úmidas, e havia um odor detestável por toda parte, como se exalasse dos cadáveres empilhados de gerações defuntas. Nunca havia claridade e por isso as vezes eu costumava ascender velas e olha-las fixamente em busca de alívio; tampouco havia algum sol do lado de fora, uma vez que as arvores terríveis cresciam muito além da mais alta torre a que se podia ter acesso. (LOVECRAFT, 2017, p.299)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43500

A presença do castelo e das ruínas, a descrição do ambiente com predominância de uma atmosfera escura com passagens secretas e com o enredo marcado por segredos que afetam o protagonista, remontam aspectos da literatura gótica e estimulam o leitor a jogar com seus temas – como, por exemplo, segredos do passado, manuscritos escondidos, profecias, maldições, imaginário sobrenatural, e a tentativa de despertar no leitor um efeito de horror.

Recorramos novamente às reflexões de Lovecraft, não para usá-las como uma chave interpretativa, o que impediria o devido afastamento necessário à atividade teórico-crítica, mas para compreender segundo quais parâmetros o gótico é compreendido pelo autor. Em outras palavras, o interesse é verificar de que maneira características e valores do gótico colocados em relevo em sua atividade reflexiva se veem transfigurados e/ou adotados em sua obra ficcional. Em suas palavras:

> A nova parafernália dramática consistia em primeiro lugar do castelo gótico, com sua lúgubre vetustez, vastas distancias e labirintos, alas abandonadas ou em ruinas, corredores úmidos, catacumbas malsãs escondidas e uma procissão de fantasmas e de lendas tenebrosas, como núcleo de suspense e demonismo assustador. [...] toda uma série de artifícios teatrais, entre os quais estranhas luminosidades, alçapões apodrecidos, lâmpadas que não apagam manuscritos bolorentos escondidos... (LOVECRAFT, 1987, p.15-16)

Tal “parafernália” é de fato presente no conto, bem como a atmosfera por ela produzida. Além disso, cabe colocar em relevo que o conto pode ser lido como uma expressão do horror cósmico

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43500

que é capaz de promover no leitor o efeito *unheimlich*. O horror cósmico seria, ainda de acordo com Lovecraft, aquela variedade do gênero que coloca os personagens diante de forças muito acima da escala humana, e distantes até mesmo de nossa capacidade de entendimento, tamanha sua dimensão. A pequenez do homem e sua insignificância no esquema geral do cosmo, assim, seria colocada em primeiro plano – sendo esta a principal fonte do efeito de horror em obras do tipo. Quanto ao *unheimlich*, tratemos adiante com maior vagar.

O conto promove uma inversão que só é revelada em seu desfecho. Geralmente, a criatura do horror responsável por colocar em xeque nossos parâmetros classificatórios e nossa percepção do mundo é vista pelo homem, no qual é fixado o foco narrativo. No conto, parte-se do sobrenatural para o real: o foco narrativo está na criatura hedionda. Ainda que a revelação só se dê no desfecho, toda a narrativa é revestida de um certo estranhamento, por obra da inversão. Por exemplo: o narrador evoca aspectos repulsivos que para ele são elementos normais. O trecho abaixo é um dos possíveis exemplos disseminados pela narrativa como um todo:

> Para mim não havia nada de grotesco nos ossos e esqueletos que se espargiam por algumas das criptas de pedra encravadas profundamente entre as fundações. Fantasticamente, eu associava tais coisas a eventos do dia a dia, e julgava-as mais naturais do que as doloridas representações de seres vivos que encontrei em muitos dos livros bolorentos. (LOVECRAFT, 2017, p.299)

Em outra passagem, bastante ilustrativa da inversão no ponto de vista, o narrador atribui ao outro a condição de estranho: “e,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43500

no entanto, sinto-me estranhamente satisfeito, e agarro-me desesperadamente a essas lembranças ressequidas sempre que minha mente por um momento ameaça transcender-se até *o outro*" (LOVECRAFT, 2017, p.299, grifo do autor). Ele se resguarda, assim, do contato com o que é diferente, privando-se da oportunidade de enxergar-se como o outro o veria e, em última instância, de conhecer a si próprio de uma maneira que não seja estritamente restrita ao que ele conhece.

Recluso e afastado do mundo exterior, o narrador já é introduzido ao leitor, de certa forma, com traços *unheimlich*. Uma das definições do conceito, afinal, é a do "oculto, mantido as escondidas, de modo que os outros nada saibam a respeito" (FREUD, 2010, p.335). A reclusão em que vive é tamanha que sequer a luz do sol faz parte de sua vivência. A luz que ilumina e revela as coisas em todos os detalhes não existe em seu mundo; há no máximo a tremeluzente luz das velas, que projeta sombras móveis em cada objeto. De resto, somente há a escuridão densa que não permite enxergar nem os contornos das coisas.

Além disso, a maneira como o narrador se refere ao outro, que é o seu duplo, reforça aspectos *unheimlich*, "algo assustador, justamente por não ser conhecido ou familiar" (FREUD, 2010, p.331). Outro reforço de tal aspecto é a localização do castelo: ao remontar todo o trajeto feito pelo narrador, é possível perceber o local dentro do vale da estranheza. Nota-se uma constante escalada, configurando o espaço onde habita como muito abaixo do plano terreno. Levando em conta as considerações de Gaston Bachelard acerca da construção do espaço, "[...] o porão, [...] é em primeiro lugar o ser obscuro da casa, o ser que participa das

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43500

potências subterrâneas [...] no porão há escuridão dia e noite" (BACHELARD, 1978, p.208-209). A obscuridade de sua habitação potencializa a possibilidade do insólito, assim, ao mesmo tempo em que oculta a natureza da criatura, deixa pistas nebulosas de sua identidade, detalhando as condições de subsistência que pressupõem um distanciamento do humano. Esses elementos – a forma como a atmosfera do conto é construída, o castelo, a condição do personagem – coincidem com a literatura gótica e seus desdobramentos, situando "O intruso" como uma história sobre a busca da identidade via *unheimlich*.

Nota-se pela descrição dos hábitos do narrador que há um aspecto duplo. Ainda que busque a luz, quando o desejo é alcançado não demonstra felicidade; ainda que tenha muito conhecimento sobre o humano e perceba-se como um, não sente o grotesco do local onde vive. A "infamiliaridade" é inspirada por costumes humanos, a familiaridade é relacionada a ossos, esqueletos e criptas de pedra. Em "O intruso", o *unheimlich* é constitutivo do exterior e do interior do personagem, indissociável de ambos.

O grande enigma do conto é solucionado apenas no fim do relato do protagonista, o que revela a estratégia – consciente ou não – do narrador. O espaço é descrito com detalhes, o que chama a atenção do leitor para o ambiente e desvia o foco do sujeito, mantendo-o algo incólume de toda a contaminação do ambiente que evoca a morte e a degradação.

O ambiente também representa um reflexo dos conflitos vividos pelo narrador, na primeira parte do conto. Destaca, ainda, a condição de estrangeiro do personagem, estabelecendo uma

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43500

espécie de conflito com ele na segunda parte do conto, com a saída do subterrâneo e o revelador encontro com o outro, o ser humano. Entretanto, apesar de o narrador ser uma criatura monstruosa, ele não se vê como tal. Isso estabelece a presença do duplo em sua própria constituição, uma espécie de Dr. Jekyll que por conta própria não pode se ver como tal – apenas no contato com o outro é que tal revelação vai acontecer.

Desejando ver a luz do sol, que conhecia de descrições esparsas encontradas em livros empoeirados, o narrador tenta escapar do castelo escuro por meio de uma subida numa torre. Sabe que a tentativa pode ser frustrada e conduzi-lo à morte, mas ainda assim insiste: "melhor seria entrever o céu e perecer, que viver sem jamais contemplar o dia" (LOVECRAFT, 2017, p.300). Embora o narrador diga buscar a luz, todas as vezes em que ele tem esse contato a experiência é terrível e assustadora.

Os conflitos apresentam traços contraditórios do protagonista, como se ele buscasse mascarar através do recalque e da fuga algo que pudesse o levar ao autoconhecimento. Dessa forma, mesmo que seus aspectos físicos não tenham sido revelados, o espaço é colocado como um espelho de sua natureza. De acordo com Carroll,

> Muitas vezes, o horror das criaturas horrendas não é algo que pode ser percebido a olho nu ou que aparece na descrição da aparência do monstro. Com frequência, em tais casos, o ser horrendo é rodeado de objetos que tomamos previamente como objetos de repulsa e/ou fobia. (1999, p.73)

Portanto, um ser que vive em um ambiente assustador e encontra conforto nesse lugar é provavelmente tão temível quanto

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43500

o próprio ambiente – o castelo degradado, no caso. Podemos então considerar que, por meio da ambientação, Lovecraft propõe a reflexão acerca da composição real do personagem. Só pode viver em um ambiente assustador e tomado pela profundidade do tempo um ser que igualmente seja tão horrendo quanto o espaço que habita.

Ainda que a revelação da natureza do narrador seja exposta explicitamente somente na última linha do conto, ele deixa escapar indicações dela, seja por meio de certa reminiscência presente em alguns pontos ou nas necessidades impostas para conclusão de seu desejo de ver a luz. Explicamos: sua capacidade de escalada por uma torre lisa e em ruínas, a abertura de um alçapão de pedra – até então irremovível –, a recuperação da exaustão rapidamente e, após tais feitos, atravessar a nado um rio, são exemplos reveladores de sua natureza não-humana.

Mesmo que o personagem afirme não saber nada sobre si mesmo, ele recalca ideias que o levam a ver sua natureza. Assim, entra em confronto um eu idealizado e um eu realizado. Quando o duplo age, o narrador busca abafar esse sujeito real e transfere a razão de sua condição para o castelo. Isso se estrutura na relação entre luz e escuridão, na qual a busca pela luz pode ser compreendida como a esperança do personagem. Isso pode ser observado nas seguintes passagens do conto:

> Uma vez eu tentei escapar daquela mata, mas à medida que me distanciava do castelo, a penumbra se tornava cada vez mais densa e o ar mais tomado de um terror taciturno; por isso voltei correndo em desvario, antes que me perdesse em um labirinto de silencio trevoso. (LOVECRAFT, 2017, p.299)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43500

> Quando fiz isso, desceu sobre mim o mais puro êxtase que jamais conheci, pois ali, derramando placidamente o seu brilho, através de um gradil de ferro ornado por uma curta passagem com degraus de pedra que se iniciavam na porta recém descoberta, estava a lua, que jamais vira a não ser em sonhos e em vagas visões que não ousava chamar de lembranças. (LOVECRAFT, 2017, p.301)

Após essas reações, pode-se considerar que o que o narrador procurava não era ver a luz natural, mas a cor da obscuridade por meio de uma luz construída. A única verdade que lhe era atraente era a sua. Assim, o objeto, a vela, toca o sujeito e não o sujeito toca o mundo.

Os adjetivos usados para descrever os sentimentos do personagem no encontro com a lua remetem à condição de não-pertencimento àquele mundo. Ao invés de sentir-se feliz com o êxito de sua escalada e com o encontro com o mundo fora do castelo, a surpresa de encontrar-se em um plano terreno quebra as expectativas do personagem e indica sua condição de alheio àquele universo. Afinal, ele vivia no subterrâneo sem sabê-lo, em profunda alienação do mundo. Ao colocar o leitor na mesma condição do personagem, é potencializado o efeito de horror; porém, neste momento o leitor é levado a cogitar, mais que a natureza do esperançoso personagem, qual será o possível desfecho de sua busca. Assim, resta ao narrador a agonia de conhecer seu duplo sozinho, aumentando sua condição de solidão.

O clímax da narrativa *é iniciado* quando o narrador, ainda tomado de certa esperança, desbrava o mundo além dos muros de seu espaço procurando por companhia humana. Após um longo

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43500

percurso, já mencionado acima, ele acaba por encontrar o que buscava – apenas para descobrir seus equívocos. Ao avistar "um castelo coberto de heras em um parque densamente arborizado; insanamente familiar, ainda que pleno de desconcertante estranheza" (LOVECRAFT, 2017, p.301), ele pode observar janelas abertas, repletas irradiando luz e "o som da mais alegre festividade" (LOVECRAFT, 2017, p.301).

Novamente, os adjetivos evocados pelo narrador remontam ao outro como estranho, anunciando sua entrada no *tão ansiado, assustador e estranho momento. Também e*ssa cena, relembra aspectos do conto *The Masque of the Red Death*, de Edgar Allan Poe, quando a morte escarlate entra no salão do baile; de início o mascarado não é visto com tanto temor, entretanto, após a retirada de seu traje é revelada a sua verdadeira natureza e os convidados são tomados por um terror inominável. Diferente dele, "O intruso" *não possui uma máscara exterior, mas sua condição dupla, fortificada pela falta de espelho*s na antiga morada e o recalque das lembranças, constroem na mente do sujeito uma máscara ilusória, que só existe em sua mente. A máscara e o espelho assumem condição semelhante da encontrada no texto *El espejo*, de Jorge Luis Borges, no qual ele adverte "[...] yo temo ahora que el espejo encierre / El verdadero rostro de mi alma, / Lastimada de sombras y de culpas, / El que dios ve e acaso ven los hombres" (BORGES, 1989, p.193). Assim como no conto, o espelho assume o papel de ruptura e revelação, objeto de terror e fascínio para os sujeitos duplos.

Após entrar no salão, o personagem passa de seu "*único* momento de radiante esperança *à* mais sombria convulsão de desespero e desilusão que já sentira" (LOVECRAFT, 2017, p.302).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43500

A reação das pessoas deixa o narrador confuso e, mais uma vez, sozinho; em seguida, a presença de um ser monstruoso o deixa atordoado, provocando o mais profundo sentimento de horror.

> O pesadelo começou rápido, pois, enquanto eu entrava, imediatamente ocorreu uma das mais aterrorizantes demonstrações que jamais concebi. Mal havia cruzado o parapeito quando, sobre todo o grupo abateu-se um pavor repentino e inesperado de intensidade assustadora, distorcendo cada face e extraindo os gritos mais horríveis de quase todas as gargantas. A fuga foi geral, e em meio ao clamor do pânico, vários perderam os sentidos e foram arrastados por seus acompanhantes em demencial debandada. [...] tremi ao pensar o que poderia estar à espreita junto a mim sem que eu o visse. [...] e então, com o primeiro e último som que jamais pronunciei – um ulular horripilante que me revoltou com quase tanta pungência quanto sua perniciosa causa –, contemplei em sua plena e assustadora nitidez a monstruosidade inconcebível, indescritível e inefável que com sua simples aparição transformara um grupo festivo numa horda de fugitivos delirantes. (LOVECRAFT, 2017, p.302)

A reação do narrador, embora colocada com total adequação em relação ao encontro com o monstruoso, remonta um aspecto intrigante, o ulular. Esse som demonstra a presença da manifestação do seu duplo agindo sobre o ser; o ulular, selvagem e triste, aponta para a possível consciência de sua condição juntamente com a destruição de quase toda a sua esperança.

Em seguida, o ser confrontado é descrito da seguinte forma:

> Não posso dar se quer uma ideia de seu aspecto, pois era uma combinação de tudo o que é poluto, nefasto, indesejável, anormal e detestável. Era a

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43500

> imagem macabra da decomposição, da antiguidade e da desolação. O pútrido e viscoso *eidolon* de uma revelação doentia; o desnudamento daquilo que a terra misericordiosa deveria para sempre ocultar. Deus sabe que aquilo não era desse mundo – ou não mais desse mundo –, no entanto, para meu horror, vi nos seus traços carcomidos e de ossos expostos um arremedo perverso e repugnante da forma humana; e em suas vestes bolorentas e em desintegração, uma qualidade indizível que me arrepiou ainda mais.(LOVECRAFT, 2017, s/p)

A descrição do monstruoso retém aspectos de impureza e repulsão; em seguida é remetida a ela a terminologia *eidolon*. Se considerarmos que o uso remete à literatura grega antiga, sua característica de fusão é ressaltada, podendo evocar a aparição de um zumbi. A estranheza do ser também pode ser relacionada *à* criatura refletir alguns medos do imaginário coletivo, como a destruição de tudo o que era tido como verdade – os mortos não mais voltarão a este mundo.

Outro aspecto que merece relevo é a maturação do personagem marcada pela saída do campo para cidade. Deixa a área onde vivia, situada distante da cidade, e, conforme desbrava o exterior, se afasta de sua visão imatura de si e do mundo; quando chega ao castelo (civilização/cidade), o personagem passa *à* sua fase madura, o que reflete na consciência de sua condição e identidade. Esse processo acontece na confrontação da personagem com o monstro que lhe causou tanto horror – com o seu duplo –, seu próprio reflexo.

Nesse momento, "tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, [...] apareceu" (FREUD, 2010, p.337). O *unheimlich*, a partir desse momento, é posto de dentro para fora; o ser que não se

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43500

conhece é também um estrangeiro, um estranho para si mesmo. Sem demora, o horror cósmico aparece pelo reconhecimento do duplo que, então, torna-se único. Vejamos o trecho:

> Tive a súbita e agoniante noção da proximidade daquela coisa putrefata, cuja horrenda respiração oca eu quase imaginei poder ouvir. Semienlouquecido, descobri-me ainda capaz de lançar uma das mãos a frente para afastar a fétida aparição que tão perto impunha sua presença; foi quando em um cataclísmico segundo de pesadelo cósmico e acaso infernal *meus dedos tocaram a garra apodrecida que o monstro estendia sob o arco dourado*. Não gritei, mas todos os espectros diabólicos que cavalgavam o vento da noite urraram por mim, pois naquele mesmo segundo desabou sobre minha mente uma única e fugaz avalanche de lembranças capazes de aniquilar a alma. Soube naquele segundo tudo o que eu havia sido; minha memória foi além do pavoroso castelo com suas arvores, e reconheceu o edifício alterado em que eu naquele momento me encontrava. Reconheci, e foi o mais terrível de tudo, a abominação profana que me espiava, parada a minha frente, enquanto eu afastava meus dedos maculados pelo toque dos seus. (LOVECRAFT, 2017, p.303)

A partir desse momento, o personagem passa por uma transformação. Ao perceber o outro dentro de si, ele conhece sua imagem como forma exterior refletida no espelho. O confronto entre o eu imaginado e o eu exterior promove uma espécie de quebra da máscara, a perda da humanidade. A busca pelo conhecimento leva o narrador a encontrar a verdade sobre si, o que desencadeia a desestabilização e pede uma ressignificação, ou, melhor dizendo, uma adequação à realidade.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43500

Considerando a memória o local da eternidade, ao tentar retornar à sua condição inicial, o narrador percebe tal retorno como uma tarefa impossível – tanto física quanto mentalmente. Agora, a criatura se mantém livre das amarras do castelo, mas em uma nova prisão. O seu fardo é não estar no lugar desejado, deve se contentar em viver na escuridão de antes:

> Num estado onírico, eu fugi daquele paço assombrado e maldito e corri veloz e silenciosamente à luz da lua. Quando retornei ao lugar de mármore no pátio da igreja e desci os degraus, descobri que o alçapão de pedra era irremovível; mas não lamentei, pois odiava o castelo antigo com todas as suas arvores. Hoje cavalgo com os zombeteiros e amigáveis espectros no vento noturno [...] Sei que a luz não é pra mim, exceto aquela que a lua projeta sobre as tumbas rochosas de Neb, nem qualquer alegria exceto os festins inomináveis de Nitokris, sob a Grande Pirâmide; embora em minha nova turbulência e liberdade eu quase acolha a amargura do exilio. Pois embora o nepente tenha me acalmado, sempre saberei que sou um intruso, um estranho neste século e entre aqueles que ainda são homens. (LOVECRAFT, 2017, p.303)

O *unheimlich*, assim, se verifica na forma do conto: é a configuração do narrador que escamoteia sua verdadeira natureza. O confronto entre o interno e o externo se dá de maneira intensa, deixando marcas até mesmo na primeira parte do conto. O estranhamento do personagem para com sua verdadeira natureza nunca é superado de maneira plena, posto que na conclusão ele se mantém ciente de sua condição de estrangeiro. Contudo, o autoconhecimento e a superação do recalque somente

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43500

acontecem por meio do contato com o outro, com o estranho, com o *unheimlich* – e, dada a já mencionada inversão no ponto de vista, o outro, o estranho e o *unheimlich* somos também nós, os leitores.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston (1978). *A poética do espaço*. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal (Trads.). São Paulo: Abril Cultural. Coleção Os pensadores.

BORGES, Jorge Luis (1989). "El espejo". In: _____. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. Vol.3. Buenos Aires: Emecé Editores.

CARROLL, Noel (1999). *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas, São Paulo: Papyrus.

FREUD, Sigmund (2010). "O inquietante." In: _____. *Freud Obras Completas volume 14:* História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos"), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Paulo César de Souza (Trad.). Companhia das letras.

LOVECRAFT, H. P. (1987). *O horror sobrenatural na literatura*. Francisco Alves.

_____ (2017) "O intruso". In: _____. *Contos reunidos*. Bruno Costa (Org.). Francisco Innocêncio (Trad.). São Paulo: Ex Machina.

POE, Edgar Allan (2007). "The masque of the red death". In: _____. *The complete tales and poems*. Nova York: Barnes and Noble.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43503

07

STRANGER THAN FICTION: THOMAS LIGOTTI'S DECEPTIVE REALITIES IN HORROR FICTION

Elisabete Simões Lopes (IPS / ULICES)

Recebido em 23 jun 2019.
Aprovado em 02 set 2019.

Elisabete Lopes is an English Professor at the Polytechnic Institute of Setúbal, and a researcher of the ULICES (University of Lisbon Centre for English Studies /School of Arts and Humanities, University of Lisbon), since November 2015. She holds a Masters Degree in English Studies and a PhD in the field of North-American Literature. Both the Masters Degree and the PhD examine the feminine within the Gothic framework. The Gothic genre, Horror cinema/ literature, and Women Studies have been privileged areas of research and publication in the course of her academic career.

Resumo: Thomas Ligotti é hoje considerado um escritor de culto no âmbito da chamada *weird fiction*, sendo o horror o seu terreno literário privilegiado. Levando o Gótico e a escuridão cósmica de H.P. Lovecraft mais longe, os temas de Ligotti envolvem quase sempre a desconstrução da realidade tal como a conhecemos. Esta é-nos apresentada como uma espécie de máscara aceitável que cobre a verdadeira realidade que, segundo as premissas da ficção do autor, se assume como algo de sinistro e hostil face ao ser humano. Nas narrativas de Thomas Ligotti, a realidade das personagens é desestabilizada e as suas crenças e valores desmoronam-se, dando lugar à dúvida, ao caos,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43503

ao desespero e ao pânico. Neste universo pautado pelo horror, as personagens experimentam uma sensação de estranhamento oriunda de uma escuridão cósmica, habitada por criaturas maléficas, cuja função primordial consiste em desacreditar o ser humano, fragilizar as suas crenças e estilhaçar a sua perceção de identidade. Este confronto entre o humano e o Outro modifica completamente a natureza das personagens, trazendo no seu encalço consequências irremediáveis. De uma forma implacável, Ligotti introduz o Real Lacaniano no universo do simbólico, ameaçando aniquilar a sua coerência e fazendo vacilar as suas estruturas, deixando as personagens perdidas num mundo que já não sentem como seu, à beira de um precipício que se projeta sobre uma vastidão cósmica onde o Inferno tem o seu berço.
Palavras-chave: horror; realidade alternativa; estranhamento; Real/Simbólico; escuridão cósmica.

Abstract: Thomas Ligotti is nowadays acclaimed as a cult writer in the field of weird fiction, where horror stands as his privileged creative ground. Taking Lovecraft's Gothic and cosmic darkness to great lengths, his narratives almost always involve the deconstruction of reality as we know it. This reality emerges as a sort of mask that covers the true reality, which is sinister and hostile towards the human being. In Ligotti's short stories, the reality of the characters is thus destabilized and the truths and beliefs held by those same characters are shattered, giving way to reactions of doubt, chaos, despair and panic. In this way, characters become face to face with a newborn reality, a reality with more sinister and ominous contours. In this universe, governed by horror, the characters experience the uncanny that resides amidst a cosmic darkness inhabited by malevolent creatures, monsters, whose primordial assignment consists of instilling uncertainty among individuals, thus making their beliefs vulnerable and likewise shattering their

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43503

sense of selves. This terrible encounter changes the nature of the characters and will ultimately result in irreparable consequences. In a relentless fashion, Ligotti invites the concept of the Real, put forward by Jacques Lacan, so as to shake and absorb the Symbolic structures with which the characters are familiarized with, thus plunging them into a reality filled with cosmic darkness, where hell has its cradle.
Keywords: Horror; alternative reality; uncanny; Real/ Symbolic; cosmic darkness.

> If things are not what they seem - and we are forever reminded that this is the case - then it must also be observed that enough of us ignore this truth to keep the world from collapsing.
> (LIGOTTI, 2015, p.357)

The fertile and dark imagination of Thomas Ligotti and his incursions in dystopian narratives where gothic tradition and horror meet the weird, herald him the status of a cult writer. Following in the footsteps of H.P. Lovecraft, this North American writer has stretched the idea of the Cosmos-at-Large to the limits, immersing the characters in the darkness of an alternative reality that will haunt their minds and dreams for eternity. In almost every short story, Ligotti deconstructs human consciousness and reason, rendering these unique human attributes secondary, thus offering the characters a glimpse of the true reality, the one that lodges the undefinable and fearful darkness, the scarred face that lurks behind the mask of these characters' daily lives. As John Edward Martin observe in *Fear and Learning: Essays on the Pedagogy of Horror,* horror is the terrain in which narratives that are prone to destabilize the reality we know normally thrive:

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43503

> Horror makes aware that 'reality' may not be what we think it is, that its grounding may lie beyond our limited perceptual or cognitive abilities, or that its rules may not be what either our rational scientific theories or our religious and philosophical doctrines have taught us to accept as truth. (MARTIN, 2013, p.225)

"The Frolic" and "Dream of a Maninkin" are two weird tales that date back to 1982, and form part of *Songs of a Dead Dreamer* (1986), an anthology of horror stories where this assault on the premises of the reality constantly takes place, thus bringing the uncanny to surface in a relentless fashion.

"The Frolic" is one of those narratives in which the suspense builds on progressively, becoming almost unbearable until the end of the story. It is set in the tranquility of the domestic space, in Dr. Munck's home, a psychiatrist, who works in a nearby prison. The narrative opens with an idyllic domestic setting: "In a beautiful home in a beautiful part of town...Dr. Munck examined the evening newspaper while his young wife lounged on the sofa nearby, lazily flipping through...a fashion magazine. Their daughter Norleen was upstairs asleep..." (LIGOTTI, 2015, p.3). According to the description, the Munck's house appears to be located in a quiet neighbourhood, in the suburbs, "a locale that seemed light-years from the nearest metropolis" (LIGOTTI, 2015, p.3).

Once at home, the psychiatrist tells his wife that he has been assigned to treat one of the worst serial killers in that prison, a mysterious man without name. He describes the unnamed man as someone attractive but inherently malevolent and manipulative; he claims that he is "the standout example of the pernicious monstrosity

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43503

of that place. A real beauty, that guy. One for the books. Absolute madness paired with a sharp cunning" (LIGOTTI, 2015, p.6). The psychiatrist pursues his description, highlighting the murderer's mysterious origins: "According to him, though, he has plenty of names, no less than a thousand, none of which he's condescended to speak in anyone's presence" (2015, p.6). Given the difficulties in finding the man's identification or any previous records, David explains, "...he was convicted as John Doe, and since then, everyone refers to him as that. They've yet to uncover any official documentation on him" (2015, p.4). He then adds, "It's as if he's just dropped out of nowhere. His fingerprints don't match any record or previous conviction. He was picked up in a stolen car parked in front of an elementary school" (2015, p.6). However, the psychopath's version of the story is a bit different from his doctor, as he claims, he is spending some holidays at the prison centre. The murderer tells David that, "he was fully aware of his pursuers and expected, even wanted, to be caught, convicted, and put in a penitentiary" (2015, p.6). Pursuing the account concerning John Doe's mysterious origins, David Munck calls the attention of his wife Leslie to the poetical nature of the man's discourse, infused with "different voices, accents, and degrees of articulacy" (2015, p.9). The doctor tells Leslie that

> there's actually quite a poetic geography to his interior dreamland as he describes it. He talked about a place that sounded like a cosmos of crooked houses and littered alleys, a slum among the stars. [...] a phantasmagoric mingling of heaven and hell. (LIGOTTI, 2015, p.13)

When his wife asks if her husband has dared approach the subject related to the violent crimes John Doe has committed, he explains,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43503

> Doe denies that there was anything pedestrian about his mayhem. He says he just made the evidence look that way for all the dull masses, that what he really means by 'frolicking' is a type of activity quite different from, even opposed to the crimes for which he was convicted. (LIGOTTI, 2015, p.13)

Within the psychopath's semantic code, the verb 'frolicking' assumes a sinister meaning, since he (ironically, maybe) envisions extreme violence as something associated with playfulness. In this light, both his intentions and his language are rendered cryptic and not easy to decode by the rational psychiatrist. Undeniably, there is an uncanny aura that envelops both John Doe's discourse and personality. In his seminal essay *The Uncanny*, Sigmund Freud extend the concept of the uncanny to individuals, claiming, "We can also call a living person uncanny…when we credit him with evil intent. But this alone is not enough: it must be added that this intent to harm us is realized with the help of special powers" (FREUD, 2003, p.149).

In truth, Dr. Munck seems carried away by Doe's eloquence and apart from the professional interest that he may feel, he seems to be almost hypnotized by the psychopath's discourse, as he confesses to his wife: "Actually, it wasn't that much of an ordeal, strange to say. The conversation we had could be even called stimulating in a clinical sense. He described his 'frolicking' in a highly imaginable manner that was rather engrossing." (LIGOTTI, 2015, p.12). Surprisingly, the doctor describes the dangerous man almost in magical undertones. He concludes with some irony that the man resembles "a…demi-demon from a Neverland where dizzy chaos is the norm" (LIGOTTI, 2015, p.9).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43503

Later on, at some point in their ongoing conversation, Leslie mentions that she went shopping and bought a gift in a shop that sells artifacts built by prisoners. Then, she shows the present to David, who stares at the object, in shock.

Suddenly, the psychiatrist realizes that he had witnessed John Doe sculpting the head of a boy, modelled upon his last victim. Ominously, the prisoner had made sure that the *objetd'art* would fall into the hands of Leslie. Considering this, the macabre sculpture can be said to stand for a ciphered message that David, blinded by his over-rationality, is unable to grasp immediately. In truth, the blue boy made of clay evokes the image of a child's dead bruised body, victim of asphyxia.

In the middle of their conversation, the possibility of David presenting his resignation arises, a fact that makes Leslie dream a life far away from Nolgate:

> Now, there was reason to celebrate, she thought. [...] Now everything would be as it had been before; they could leave the prison town and move back home. In fact, they could move everywhere they liked, maybe take a long vacation first, treat Norleen to some sunny place. This quiet was no longer an indication of soundless stagnancy, but a delicious prelude to the promising days to come. (LIGOTTI, 2015, p.10)

Surreptitiously, an aura of claustrophobia permeates the whole domestic narrative: Leslie feels imprisoned in that small town and her husband also feels somehow hypnotized and encircled by John Doe's alluring words. It is in this sense that the city where the prison is located can likewise be considered a prison for its dwellers. The

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43503

name Nolgate is itself reminiscent of the expression "no-gate", which seem to imply that the couple and their daughter are sort of trapped in that suburban neighbourhood in a sort of forsaken town.[1]

Ligotti plays here with the elusive safety inherent in the suburban landscape, where dwellers think themselves safe from any potential dangers. In "The Frolic", the author introduces horror into the domestic scene by means of the presence of a psychopath who impersonates an evil entity. Concerning domestic horror, Gina Wisker, in *Horror Fiction: An Introduction* stresses that,

> domestic horror often uses adjectives suggesting invasion of those spaces, a cracking of the secure fabric to reveal gaps, fissures and leakages, indicating contradictions and threats to what then appears a kind of culpably naive investment in domestic and personal security. (WISKER, 2005, p.151)

The Virgin Suicides (1993) by Jeffrey Eugenides, *The Lovely Bones* (2002) by Alice Sebold and *Little Children* (2004) by Tom Perrotta, constitute some of the novels that deconstruct the belief that the suburbs are indeed safe havens for families, devoid of any threats or dangers. Threading a similar path, "The Frolic" starts with a quite normal domestic scene and ends up with the deconstruction of the domestic bliss by an act of violence perpetrated by a monster in a human shape. John Edward Martin associates the surfacing of the monstrous with the collapse of the symbolic, the law and any existing frontiers. The author highlights:

> When those illusions of reality begin to crumble in the face of some undeniable physical monstrosity, then we see that it isn't the monster that is unreal

1 Interestingly, the term Nolgate is also reminiscent of the Newgate prison, located in London.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43503

> - it is *we* and our world of symbols, laws and boundaries that lack substance. The monster is *not* a symbol, and it knows no laws or boundaries; it cannot be banished by fleeing reality because the monster is the real. (MARTIN, 2013, p.225)

Therefore, by denying the possibility of the intrusion of the Lacanian Real upon the Symbolic, David fails to prevent a tragedy. In Lacan's repertoire, the Real is intimately linked to the "the impossible, the unthinkable" (Kolozova, 2014, p.91) and, as such, it works as a threat to the Symbolic Order. The Real is what resists to meaning and therefore is blocked by the Symbolic. It is the site of the unrepresentable horror. Thus, the encroachment of something that belongs to the Real upon the domestic life of the Muncks destabilizes the instituted order and, as a result, an uncanny atmosphere starts to infiltrate their home. Dr. Munck, as a representative of the Symbolic system, fails to grasp the full length of the threat posed by the nonsensical universe weaved by the deranged mind of the serial killer. Within this framework, we can consider the psychiatrist's encounter with John Doe as an encounter with an emanation of the Real that opens a reign of chaos capable of breaching the frontiers of the Symbolic, thereby causing irreparable havoc and pain.[2] In other words, Dr. Munck fails to "translate" the clues given to him by the prisoner into a language compatible with the Symbolic system.

2 Jacques Lacan establishes a crucial tie between the Real and the emergence of trauma. As Lois Tyson explains, "The trauma of the Real gives us only the realization that the reality hidden beneath the ideologies society has created is a reality beyond our capacity to know and explain and therefore beyond our capacity of control." (TYSON, 2006, p.32) Given the eerie circumstances that surround "The Frolick", it is legitimate to conclude that Dr. Munck's *rendezvous* with the Real has resulted in a genuinely traumatizing experience.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43503

Although he perceives John Doe fundamentally as an unreliable narrator, he unconsciously misses the insinuations between the lines of Doe's whimsical discourse. Indeed, he promptly dismisses the apparent nonsensical nature of the psychopath's discourse as the product of fantasy.

Munck seems to disavowal his patient's real identity, hence dismissing the prisoner's "disabled discourse", as a figment of a fertile imagination.[3] When David's wife, Leslie, asks him if he feels alright, he answers mysteriously: "I'm not sure exactly. It's as if I know something and I don't know it at the same time" (LIGOTTI, 2015, p.17). This hesitation stresses David's solid connection to the Symbolic Order, and to the structures that David Punter terms the law (PUNTER, 1998, p. 44). The law incorporates a set of rules and principles that "will contain the world of order" (PUNTER, 1998, p.44), which means that it works as a kind of guardian against threats that might put the Symbolic into question. In this sense, the law is deeply linked to a notion of security and safety. As David Punter puts it:

> the law is the imposition of certainty, the rhetorical summation of the absence or the loss, of doubt; which mean in turn that the law is a purified abstract whole, perfected according to the process of taboo which can find no purchase in the doubled,

3 As a matter of fact, David's mind is so entrenched in the conventions of the Symbolic Order, that he unconsciously ignores some of John Doe's insinuations. When he guesses that he has a daughter, David thinks that this is an information that the prisoner might have obtained by talking to the staff at the prison. The doctor also dismisses the fact that John Doe has said that he could leave whenever he wanted; he was just spending some time at Nolgate because he wanted to. Also, when Leslie questions David about the security of the prison, and the possibility of the psychopath evading it, he confidently replies, "Prisoners like that don't escape in the normal course of things. They just bounce off the walls, but not over them." (LIGOTTI, 2015, p. 8)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43503

> creviced, folded world of the real; by which it in turn is destined to be haunted. (PUNTER, 1998, p.2-3)

Lacan's Symbolic Order ties in with Peter L. Berger's concept of the "the sacred canopy" (BERGER, 1967, p.23), the order of meaning, likewise designated by nomic world. Deprived of the protection of what Peter Berger terms the sacred canopy, the human being

> is submerged in a world of disorder, senselessness and madness. Reality and identity are malignantly transformed into meaningless figures of horror. To be in a society is to be 'sane' precisely in the sense of being shielded from the ultimate insanity of such anomic terror. Anomy is unbearable to the point where the individual may seek death in preference to it. Conversely existence within a nomic world may be sought at the cost of all sorts of sacrifice and suffering - and even at the cost of life itself, if the individual believes that this ultimate sacrifice has nomic significance. (BERGER, 1967, p.23)

In "The Frolic", the emergence of the monster throws the "sacred canopy" into a chaotic state of anomy, as it brings down the moral and rational premises in which the Munck's reality is anchored.

According to Rosemary Jackson, this destabilization of the safe and sacred familiar environment occurs due to the incursion of the uncanny into familiar terrain:

> Fantastic literature transforms the 'real' through this kind of discovery. It does not introduce novelty so much as uncover all that needs to remain hidden if the world is to be comfortably 'known'. Its uncanny effects reveal an obscure, occluded region which lies behind the homely (*heimlich*)... (JACKSON,1981, p.38)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43503

So, in the end, Dr. Munck himself becomes a victim of John's 'frolicking'. He is played as if he were a puppet by a deceitful and experienced mind who has manipulated him into believing that he and his family were safe. The doctor is forced to accept that John Doe's discourse was not derived from psychosis (LIGOTTI, 2015, p.11) or multiple personality disorder (LIGOTTI, 2015, p.9), hence not the product of a previously diagnosed mental illness. John Doe's discourse in which fantasy is interweaved with pure evil encapsulates a menace to the integrity of the symbolic order. Logically, Munck and his wife promptly assume that it was in fact the clever prisoner that invaded their home and took away their daughter. Other premise that the couple must come to terms with is the fact that John Doe might be a monster, a demon capable of travelling inter-dimensionally.

Susan Beth Miller, in *Emotions of Menace and Enchantment: Disgust, Horror, Awe and Fascination*, also notes that the insurgence of horror evokes the destruction of a certain order, the crisis of the so-called Law, and she stresses that this destructiveness is accompanied by a feeling of awe which, in turn, appears linked to the surge of a new reality. The author observes: "Horror is order exploded, and awe, more often, our gasp when faced with a remarkable construction. But frequently the two abide together because destroying an old organization is birthing one that is new" (MILLER, 2018, p.118).

While in the room, the couple feel the cold of a draft and climb upstairs, where they see that Norleen's bed is empty. Ligotti crafts a setting where indeed horror explodes, giving rise to an uncanny fear that leaves the couple in awe: "He turned on the light. The child

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43503

was gone. Across the room the window was wide open, the white translucent curtains flapping... Alone in the bed was the stuffed animal, torn, its soft entrails littering the mattress" (LIGOTTI, 2015, p.17).

Inside Bambi's entrails lies a note addressed to David, informing: "We leave this behind in your capable hands,[4] for in the black-foaming gutters and black alley of paradise, ... in starless cities of insanity, and in their slums...my awestruck little deer and I have gone frolicking" (LIGOTTI, 2015, p.17).

Sinisterly, the short story reaches the end when domestic bliss is shattered by a demonic laughter that confirms that David Munck has fallen prey to a trick orchestrated from the depths of hell, as the last paragraph of the narrative denotes: "Then, the beautiful house was no longer quiet, for there rang a bright freezing scream of laughter, the perfect sound to accompany a passing anecdote of some obscured hell" (LIGOTTI, 2015, p.18).

The family surname, Munck, suggestively evokes the painter Edvard Munch, author of the so well-known painting "The Scream" (1863). In the painting, a human figure seems to be screaming in terror and is portrayed against a distorted background. In a similar vein, the reality of Dr. Munck seems to fall apart when he is forced to admit that there are unknown forces, other entities out there that may destabilize the blissful reality of his family. The impossible irrupts through his regular universe, leaving in him appalled and in panic, thus mimicking the figure in the painting. All his beliefs are put at stake, shaken by a pervasive power that stealthily invades his home and kidnap his daughter Noreen.

4 The expression "capable hands" is here employed sarcastically by the psychopath who appears to joke with David Munck's deeply entrenched certainties and his extreme attachment to the Symbolic Order.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43503

Through this disturbing domestic horror short story, Ligotti revisits the idea that evil cannot be imprisoned. It's something pervasive, like a ghost. It slips through the walls and can permeate and infect even the most quiet and blissful place and steal the innocence of children and adults alike. The handsome psychopath, whose figure was liable to attract children quite easily, constitutes a vivid embodiment of evil. Actually, since their first encounter, Doe has been completely sincere with David. He informs him that he has many names and he is able to speak many languages, implying that he might be Lucifer himself. Ironically, and despite the havoc he wrecks upon the Muck family, he can also be said to truly operate as a character that brings light and knowledge to David. He successfully manages to teach him to doubt himself and his beliefs and compels him to put into question the foundations that support the reality that surrounds him, the premises of his own existence.

The gutted stuffed Bambi Doe leaves on Norleen's bed is a symbol for the loss of innocence and signals the victory of evil. The dismembered stuffed toy, also hints at the "fun" and "innocent" way he envisions his actions, his 'frolicking'. In this way, the toy resonates the semantics of John Doe's discourse, so different from the Muncks's; in reality, it not only constitutes a macabre *memento mori* for the family who got deprived of their daughter, but it is also the signature of the "frolic" intentionally left behind by the indomitable entity that trespasses the boundaries of their domestic quietness, breaking it with a horrid laugh and leaving an impression of impending violence.

The other short story that will be the focus of analysis is "Dream of a Manikin". It revolves around a woman named Amy Locher that

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43503

pays a visit to a psychiatrist, referred to him by a female colleague of his. During the appointment, Amy complains that she is having recurrent disturbing nightmares that prevent her from resting and that, ultimately, these leave her pondering upon the true nature of these dreams that she insists feel like reality itself. Although Miss Locher works at a financial firm as a loan processor, she claims that in these 'real' dreams that haunt her at night the nature of her profession is quite different: her workplace is transfigured into a store where she is a mannequin dresser.

Amy reports that, while she is dreaming, her bedroom assumes the shape of a theatre. She likewise adds that "...one of the walls of this lofty room is missing, and beyond this great gap is a view of star-clustered blackness" (LIGOTTI, 2015, p.46).

While in the room, Miss Locher claims to feel the weight of a heavy silence. She states, "All is silent. [...] This silence somehow 'electrifies' the dream with strange currents of force betoking an unseen demonic presence" (LIGOTTI, 2015, p.47). As in "The Frolic", the strong silence is an artifice that precludes some impending tragic event and appears associated with the presence of alien demonic entities.

Driven by an inquisitive mind, Miss Locher decides to inspect the odd room in order to unravel the source of her terror. During her search, she finds herself among people who appear to be in several different stages of becoming a doll. She observes,

> that all around the room...are people dressed as dolls. Their forms are collapsed, their mouths open wide. They do not look as if they are still alive. Some of them have actually became dolls,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43503

> their flesh no longer supple and their eyes having lost the appearance of teary moistness. (LIGOTTI, 2015, p.48)

These mannequins that inhabit her dreams instigate reactions of repulsion: "Their unclothed bodies repel her touch because... they are neither warm nor cold, as only artificial bodies can be" (LIGOTTI, 2015, p.46). At a given moment in her dream, she realizes that she is unable to close her mouth; she feels paralyzed and starts to sense "a presence in filthy rags" (LIGOTTI, 2015, p.48). right behind her. As soon as she turns around, ready to face up to the creature, she wakes up and the dream is over.

One of the most original traits of this dark tale is that it is infused with vibrant cinematic undertones, as Ligotti bakes this creative gothic recipe, resorting to ingredients such as the the horror and the weird and ultimately spicing it up with features of the *film noir*, a fact that contributes to intensify the mystery behind Amy's account. In fact, at some point, the psychiatrist, can be said to behave as the typical detective of a *film noir*. He starts thinking that Miss Locher may have been a victim of dream implant, carried out by his female colleague. Blindfolded by this conviction, he decides to hypnotize Amy Locker, intending to unveil the truth. However, after that session, the young woman vanishes, and the psychiatrist decides that he must try to find her. Obsessed with the intricate nature of the challenge posed by Miss Locher's nightmares, he drives to the address she has given him with the purpose of meeting with her.

When he arrives there, he realizes that he has been given another piece of the puzzle, since the address does not belong to a house nor a flat, but refers instead to a clothes shop where a mannequin

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43503

that bears strong resemblance with Amy Locker looks at himself from a window. He then addresses the mysterious colleague of his, telling her, "… I saw what you wanted me to see in the window of Mlle Fashions. The thing was even dressed in the same plaid-skirted outfit that I recall Miss Locher was wearing…" (LIGOTTI, 2015, p.55).

After the uncanny encounter, the image that follows strongly recalls the staging of a scene typical of the *film noir*: that of the psychiatrist inside a phone booth, under a heavy rain, calling back to his office, under the light of the neon letters that form Mademoiselle Shop's signpost. As Ian Brooks recalls in *Film Noir: A Critical Introduction*: "noir's visual style is linked to an iconography featuring dark cityscapes and rain-soaked streets at night, characteristics suggesting the influence of German Expressionism"[5] (BROOKS, 2017, p.4).

Interestingly, the nameless psychiatrist and narrator of this unsettling story seems to hold ambiguous thoughts towards this mysterious female colleague that referred Miss Locher to his care. Throughout the narrative, Ligotti drops some clues that imply the existence of a romantic involvement between the protagonist and the female doctor that the reader has never had the pleasure to meet.[6] The only glimpse that is given regarding her enigmatic character is conveyed by the text -the story itself- the doctor writes always with her person in mind.

5 Notably, Ligotti's "Dream of a Manikin" bears traits of German Expressionism, since the story employs the mannequin as a simulacrum for the individual, therefore exploring its uncanny nature as a source of fear.

6 The expressions the narrator uses when he addresses her - "my darling" (LIGOTTI, 2015, 44), "sweetheart" (LIGOTTI, 2015, 49) or "my love" (LIGOTTI, 2015, 51) - foreshadow the existence of a love affair between them. Interestingly, the way they are employed also suggest a patronizing attitude.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43503

Read in the light of the *film noir,* the doctor in "Dream of a Manikin," can be said to play the character of the detective who desperately tries to solve the enigma of Amy Locher, while the unnamed lady plays the part of the *femme fatale,* always artfully hidden behind the stage.

Paradoxically, despite the strong feelings the narrator nurtures for her, he seems too keen on despising the path her professional research has taken, hence calling it an "aberrant investigation" (LIGOTTI, 2015, p.51). He dismisses her work as "transcendent nonsense" (LIGOTTI, 2015, p.49).and throughout the narrative he resorts to several arguments to discredit her theories that revolve around her belief in the existence of a conspiracy weaved by the universe against humans.

However, the image of the rational reality that the psychiatrist believes in gradually becomes fissured when he starts to have the same eerie dreams as Amy Locher's. Disturbed, he narrates: "In the whitened hallway - I cannot say brightened, because it is almost as if a fluorescent powder coats everything - there are things that look like people dressed as dolls, or else dolls made up to be like people" (LIGOTTI, 2015, p.52). In the nightmare, he is approached by one of the mannequins that invites him to stay with them. He then runs towards his bed still holding on to the words of the doll that sounded like a "horrible parody of the human speech" (LIGOTTI, 2015, p.57). This dream-like encounter with the talking mannequin signals once more the intrusion of the uncanny. Kohei Ogawa and Iroshi Ishiguro call this phenomenon the effect of the uncanny valley, observing that, it "implies that if an object's appearance becomes similar to humans beyond a certain point, humans suddenly experience

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43503

a feeling of uncanniness" (OGAWA; ISHIGURO, 2016, p.336). In truth, the mannequin awakens in the tale's protagonist the fear of becoming an object, deprived of rational thought and devoid of decision-making capabilities. It operates as a double that evokes depersonalization, absence of autonomy and ultimately death.[7]

Mark Osteen, in *Nightmare Alley: Film Noir and the American Dream*, associates *films noir* with nightmares when he states that "films noir - with their bizarre circumstances, disorientating settings, and obsession with darkness - are like 'bad dreams'" (OSTEEN, 2013, p.19). Confirming Osteen's premise, Ligotti's narrative which draws on the traditional conventions of the *film noir*, can be said to literally plunge the "hero" into a nightmarish alley, a dark underworld.

At this stage of his narrative, Thomas Ligotti appropriates the trope of contagion so deeply entrenched in Gothic fiction and transforms this awakening into a new reality into a sort of viral transmission. By trying to over-analyze Miss Locher, therefore trying relentlessly to discredit the true symptoms of her ailment, the psychiatrist ultimately falls into a trap. Amy is indeed the lock that, once unlocked, will enable him to confront the dismal truth behind his reality and the nature of his true self. As aforementioned, when the narrator becomes the prey of these nightmares, his beliefs become deeply shaken as he starts to admit the possibility that the story behind Miss Locher might be true:

> In Miss Locher I believe you sent me an embodiment of your deepest convictions. But suppose I start admitting uncanny things about her? [...] Suppose I allow that she was not a girl but actually a thing

7 Freud, in his theorization concerning the uncanny, identifies the double as a "harbinger of death" (FREUD, 2003, p.142).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43503

> without a self, an unreality that, in accord with your vision of existence, dreamed it was a human being and not a fabricated impersonation of our flesh? (LIGOTTI, 2015, 58)

The major clue that escapes the narrator's detectivesque intuition is that his female colleague not only has manipulated Miss Locher, but simultaneously is also manipulating him, as if she were teaching him a cosmic lesson. Ligotti introduces, with a certain irony, the entity that lurks behind these dreams: the doctor's beloved colleague, a charismatic female who has been given the role of the *femme fatale*. She is the demon-like creature responsible for having orchestrated this theatre of fear, embodying, "some divine being" (LIGOTTI, 2015, p.50) involved in playing games with humanity in order "to relieve itself from...cosmic enui" (LIGOTTI, 2015, p.50).

Mary Anne Doanne's point of view with regard to the role played by the *femme fatale* in the *noir* narrative ties in with the role she plays in "Dream of a Manikin", since she represents "the other side of knowledge as it is conceived under a phallocentric logic" (DOANNE, 1991, p. 12), therefore provoking epistemological chaos in the way reality is apprehended by the protagonist. In this way, she can be said to act as a puppeteer from hell who indulges in awakening humanity to its worst nightmare.

Mirroring the events that take place in "The Frolic", the Symbolic order is replaced by the Real with its chaotic consequences, here incarnated by a cosmic darkness and a sense of doom. The title of the horror story- "Dream of a Manikin" - encloses a solipsistic nature, since individuals are having dreams about themselves in an alternative reality, while it is also implied that in this new discovered reality they

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43503

are not fully humans, they are only akin to them. If decoded, the title of the story, shows that they are Man's kin (Manikin, as the word Ligotti certainly carefully selected to use as title), a fact that undermines the belief in the individuals' originality, autonomy and consciousness.[8]

The character of the psychiatrist is again invoked by Ligotti, to reinforce the credibility of the character, aspect that makes him a convincing impersonation of the Lacanian's Symbolic realm. Cleverly, the surname "Locher" may point figuratively to the term "locker", thus turning this female character into the holder of the key that enables to unravel the mysterious secret related to the eeriness of her nightmares. In reality, the psychiatrist's colleague intentionally sends him her patient so as to show him that he is living within a lie. Sadly, the psychiatrist becomes another imprisoned paralyzed body in the confines of some room amidst cosmic darkness. His reality is nothing but a machination of strange cosmic forces; it proves nothing but fictional.

There is a picture promoting the film *The Lady from Shanghai* (1947), a *film noir* directed by Orson Welles, that features Rita Hayworth, (the actress who plays the role of the *femme fatale),* at the entrance of a fun house, one of the film settings. The entrance of this fun house is littered with parts of mannequins, tied by strings, an image that strongly evokes the aesthetics deployed by both German Expressionists and by Thomas Ligotti. Interestingly, there is a signpost with the slogan "Stand up or Give up", an image that strikes a chord with the final words that the female demon addresses the narrator of "Dream of a Manikin":

8 Ligotti seems to have intentionally selected the term "Manikin" instead of "Mannequin" to appear in the title of the story.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43503

> Goodbye my foolish love. Hear me now. Sleep your singular sleep and dream of the many, the others. [...] This is what you've always wanted and this you shall have. Die into them, you simple soul, you silly dolling. Die with a nice bright gleam in your eyes. (LIGOTTI, 2015, p.59)

Jamaluddin Aziz in *Transgressing Women: Space and the Body in Contemporary Noir Thrillers,* links the *femme fatale* with a dark underworld, observing that the male protagonist is tempted by the latter into "the sleazy and entropic underworld" (AZIZ, 2012, p.91) This "alternative landscape" (AZIZ, 2012, p.91) as the author calls it becomes "a product of noir's determinism by intensifying the sense of inescapable entrapment in the underworld" (AZIZ, 2012, p.91). In this light, there is another *film noir* that talks back to Ligotti's short story is *Nightmare Valley* (1947), directed by Edmund Goulding, featuring Helen Walker in the role of a psychiatrist who is a duplicitous *femme fatale* conveniently named Lilith Ritter.

In effect, the protagonist of Ligotti's story is driven by the psychiatrist *femme fatale* towards an abysmal cosmic underworld where he will meet a bleak destiny, becoming "a mere kin of Man", a simulacrum of a human devoid of his identity. Scott McCracken, in *Pulp: Reading Popular Fiction*, argues that the horror story offers itself as the privileged literary terrain where an individual's identity can be disenfranchised: "Horror stories... take apart a secure sense of self. They explore the fragile border between identity and non-identity and thus confront the frightening possibility of the self's destruction" (MCCRACKEN,1998, p.129). McCracken's theory ties in with Nicholas Royle assertion that the occurrence of the uncanny always entails an identity crisis. The author notes, "The uncanny

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43503

involves feelings of uncertainty, in particular regarding the reality of who one is and what is being experienced. Suddenly, one's sense of oneself…seems strangely questionable" (ROYLE, 2003, p.1).

Overall, Ligotti can be said to operate an interesting twist upon the essence of the Gothic genre, because for the narrators of his fiction, Enlightenment is truly found among the darkness; it is in there that evil and truth are hidden. Then, the Enlightened are those who come across the eerie experiences that challenge normal human daily routine. In the author's narratives, to become acquainted with horror, pain, suffering and evil is to awaken to the reality that hides behind a matrix that was weaved to deceive the human being. When characters claw the paper from the fictitious walls, they become enlightened because they encounter the mechanisms of a cosmic conspiracy that completely erases the idea of autonomy or free will.

Mark Jancovich in *Horror* claims that generally, horror narratives follow three stages:

> The structures of horror narratives are said to set out from a situation or order, move to a period of disorder caused by the eruption of horrifying or monstrous forces, and finally reach a point of closure and completion in which disruptive, monstrous elements are contained or destroyed and the original order is re-established. (JANCOVICH, 1992, p.9)

Ligotti skillfully inverts this postulate, since the process of closure in his horror narratives does not bring redemption to the so-called protagonist or hero. Characters remain forever touched by a reality that they cannot "unsee." To some degree, Ligotti's

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43503

fiction can be said to share identical premises to the ones that sustain the blockbuster *The Matrix* (1999), because in the film, the hero, Neo, also finds out that the surrounding reality is only a fake montage, a sort of amusement park, where the humans think they live their normal lives, when, in truth, they are being used as batteries to feed machines. This matrix therefore configures the fabricated reality where the humans reside. Like Ligotti's concept of reality, it consists of a lie, a fake construct to deceive humans, a decoy, a facade covering for something much more sinister. As a result, this knowledge will totally revolutionize the way Neo thinks henceforth.

In "Dream of a Manikin", the narrator seems to grasp at the end that the human being's life as he believes in is a lie. He is shown that probably Amy Locher is not a patient suffering from a kind of sleep disorder. Somehow, she was shown the breach in the conventional reality; her disquieting dreams revealed to her the sad truth that humans are just mannequins being manipulated by a strange and pervasive cosmic force. Eventually, the male protagonist of "Dream of a Manikin" must come to terms with the fact that there are forces and events that escape his analytical control, eerie cosmic energies that are impossible to contain. The awkward reality that his patient underscores is literally a nightmare come true.

It is noteworthy to mention that Thomas Ligotti doesn't embrace, in these stories, the trope of the unreliable narrator. Both protagonists have a solid academic background and are primarily forged as credible witnesses. Conversely, Ligotti displaces the convention of the unreliable narrator onto reality. The narrators are afflicted by an unreliable variation on their realities, as the world as

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43503

they know becomes temporarily destabilized, disenfranchised and this unusual situation leaves them baffled, confused and horrified. Probably, only after coming across these breaches in their realities will they ponder the possibility of being insane. So, the unreliable narrator is artfully replaced by an unreliable reality that might be the true reality, leaving the narrator thinking that they have been experiencing a life that does not exist.

In a Surrealistic fashion, the world of dreams operates in Ligotti's fiction as a sort of window that provides dreamers a glimpse of a dismal and raw reality. In "The Frolic", the window assumes a significant role; it is the point of intrusion of the entity inside Norleen's bedroom. Metaphorically, it represents a kind of portal that gives access to the "slum among the stars" (LIGOTTI, 2015, p.13). If in *The Matrix* humans operate as batteries, in Ligotti's uncanny alternative realities, humans are marionettes being played, as if they were actual characters in a video game created by cosmic non-identified manipulators, who ultimately work as weavers of their destinies. In this sense, the feeling that he might be exempt of control leaves the psychiatrist disoriented, in awe (to apply the term in Miller's sense) and simultaneously horrified.

Before such uncanny events, Ligotti's characters freeze, like mannequins in a window shop, horrified and victimized by the 'frolicking' of some evil entities that plunge them into a cosmic **darkness** where they can contemplate the rawness of a blind chaotic universe that eternally mocks their sense of selves.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43503

REFERENCES

AZIZ, Jamaluddin (2012). *Transgressing Women:* Space and the Body in Contemporary Noir Thrillers. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

BERGER, Peter L. (1967). *The Sacred Canopy:* Elements of a Sociological Theory of Religion. Garden City, New York: Doubleday and Company, Inc.

BROOKS, Ian (2017). *Film Noir:* A Critical Introduction. New York, London: Bloomsbury.

DOANNE, Mary Anne (1991). *Femmes Fatales:* Feminism, Film Theory, Psychoanalysis. New York, London: Routledge.

EUGENIDES, Jeffrey (1993). *The Virgin Suicides*, London, New York and Berlin: Bloomsbury.

FREUD, Sigmund ([1919] 2003). *The Uncanny*. David Mc Lintock, (Trans.). New York: Penguin.

GOULDING, Edmund (1947). *Nightmare Alley*. Tyronne Power, Joan Blondell, Coleen Gray, Helen Walker (Perfs.). Twentieth Century Fox. Film.

LIGOTTI, Thomas (2015). "The Frolic". *Songs of a Dead Dreamer and Grimscribe*. New York: Penguin Books.

_____ (2015). "Dream of a Manikin". *Songs of a Dead Dreamer and Grimscribe*. New York: Penguin Books.

_____ (2015). "The Mystics of Muelenburg". *Songs of a Dead Dreamer and Grimscribe*. New York: Penguin Books.

JACKSON, Rosemary (1981). *Fantasy:* The Literature of Subversion. London and New York: Routledge.

KOLOZOVA, Katerina (2014). *Cut of the Real:* Subjectivity in Poststructuralist Philosophy. New York: Columbia University Press.

MARTIN, John Edward (2013). "Skin and Bones: The Order of the Real." In: Alaya Ahmad; Sean Moreland (Eds.) *Fear and Learning:* Essays on the Pedagogy of Horror. Jefferson, North Carolina and London: McFarland & Company Inc. p. 224-244.

MCCRAKEN, Scott (1998). *Pulp:* Reading Popular Fiction. Manchester and New York: Manchester University Press.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43503

MILLER, Susan Beth (2018). *Emotions of Menace and Enchantment:* Disgust, Horror, Awe and Fascination. London and New York: Routledge.

OGAWA, Kohei; ISHIGURO, Iroshi (2016). "Android Robots as In-between beings". In: Damith Herath; Christian Kroos; Sterlac (Eds.). *Robots and Art*: Exploring an Unlikely Symbiosis. Perth: Springer, p.327-338.

OSTEEN, Mark (2013). *Nightmare Alley:* Film Noir and the American Dream. Baltimore: John Hopkins University Press.

PERROTA, Tom (2004). *Little Children*. New York: St. Martin's Press.

PUNTER, David (1998). *Gothic Pathologies:* The Text, the Body and the Law, London: McMillan Press.

ROYLE, Nicholas (2003). *The Uncanny*. Manchester and New York: Manchester University Press.

SEBOLD, Alice (2002). *The Lovely Bones*. New York: Hachette Book Group.

TYSON, Lois (2006). *Theory Today:* A User-Friendly Guide. New York: Routledge.

WACHOWSKI, Lana; WACHOWSKI, Lilly (1999). *The Matrix*. Keanu reeves, Lawrence Fishburne, Carrie-Anne Moss (Perfs.). Warner Bros. Film.

WELLES, Orson (1947). *The Lady from Shanghai*. Orson Welles, Rita Hayworth, Everett Sloane, Glenn Anders (Perfs.). Columbia Pictures. Film.

WISKER, Gina (2005). *Horror Fiction:* An Introduction. London, New York: Continuum.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42796

08

IMAGINATIVE CHILDHOOD: GOTHIC RECOLLECTIONS AND THE AMBIVALENT UNCANNY IN *THE OCEAN AT THE END OF THE LANE*

Fabian Quevedo da Rocha (UFRGS)

Recebido em 19 mai 2019.
Aprovado em 26 ago 2019.

Fabian Quevedo da Rocha é Doutorando e Mestre do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS na área de Estudos de Literatura, vinculada a linha de pesquisa Sociedade, (Inter)Textos Literários e Tradução nas Literaturas Estrangeiras Modernas. É graduado em Letras - licenciatura, com ênfase em Língua Inglesa pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e ministrante de curso presencial no Núcleo de Ensino de Línguas em Extensão (NELE) da mesma universidade. Seus temas de interesse são Literatura Inglesa do século XX, Literatura de Fantasia, Literatura Comparada e Literatura e Sociedade.

Abstract: The present article explores some Gothic traits in Neil Gaiman's novel *The Ocean at the End of the Lane*, relying on the concepts of excess and diffusion as proposed by Fred Botting, and the uncanny, as defined by Freud, as a means to investigate how Gothic elements, such as gloomy atmospheres and shape-shifting monsters, emerge in the narrative and how they may influence one's reading of the book towards the fantastic. Gaiman's novel is filled with images that stir the imagination and that seem to allude to the supernatural. In addition to that, the author is

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42796

famous for writing multi-layered narratives that make room for a variety of readings, from the fantastic to the more realistic. As sources to our investigation, we rely on the Gothic studies of Fred Botting (1996), the concepts of the uncanny as discussed by Freud (1919), and also on Gaiman's considerations concerning his work. Based on the studies of these scholars and on a close reading of that the novel, we argue that it may be read in at least two ways: as a fantastic narrative in which the events presented may be seen as supernatural, or as a dramatic story that uses Gothic elements to obscure a dark narrative about a traumatic childhood. This article is also a study of how Gothic elements may be transformed and displaced in different narratives to represent and voice different cultural anxieties of their authors' contexts.
Keywords: Botting; Freud; Gothic literature; Neil Gaiman.

Resumo: O presente artigo explora alguns dos traços Góticos em *O Oceano no fim do Caminho*, de Neil Gaiman, com base nos conceitos de excesso e difusão, propostos por Fred Botting, e de inquietante, como definido por Freud, a fim de investigar como elementos Góticos, tais como atmosferas sombrias e monstros metamorfos, surgem na narrativa e como eles podem influenciar uma leitura fantástica da obra. O romance de Gaiman é repleto de imagens que atiçam a imaginação e parecem aludir ao supernatural. Além disso, o autor é famoso por escrever narrativas multicamadas que possibilitam diferentes leituras, da fantástica às mais realistas. Como fontes para a nossa investigação, baseamo-nos nos estudos Góticos de Fred Botting (1996) e no conceito de inquietante propostos por Freud (1919), e nas considerações de Gaiman sobre sua obra. Com base nos estudos desses intelectuais e em uma leitura atenta do romance, propomos que o mesmo pode ser lido de no mínimo duas maneiras: como uma narrativa fantástica na

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42796

qual os eventos apresentados podem ser vistos como sobrenaturais, ou como uma história dramática que usa elementos Góticos para obscurecer uma narrativa sombria sobre uma infância traumática. Este artigo é, também, um estudo de como elementos Góticos podem ser transformados e realocados em diferentes narrativas a fim de representar e dar voz aos diferentes anseios culturais do contexto de seus autores.
Palavras-chave: Botting; Freud; Literatura Gótica; Neil Gaiman.

INTRODUCTION

Fred Botting (1996), argues that Gothic writing is a writing of excess. In this sense, the elements from *The Ocean at the End of the Lane* discussed and called "Gothic" in this article appeal to different forms of excess, mainly to the excess of imagination and emotion. Ambivalence and uncertainty are also key concepts for the discussions in this work: the events taken from the novel and presented here should be seldom taken for granted, but rather seen under the skeptical lens of suspicion. In addition to that, Gaiman's novel will be analyzed under the light of a further concept proposed by Botting, that of diffusion. In this sense, *The Ocean at the End of the Lane* is seen here not as a Gothic novel per se, but rather as a fantasy book filled with Gothic features.

As for the diverse meanings of the uncanny, in this article, the term is deeply connected to "that class of the frightening which leads back to what is known of old and long familiar." (FREUD, 1919, p.219) Therefore, it concerns the ambivalent meaning that the German word *Unheimlich* may assume. As Freud suggests, the word *Unheimlich* is the opposite of the word *Heimlich*, which may

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42796

be translated as "homely". Thus, something that is *Unheimlich* (unhomely) is something that is not familiar. In this sense, "we are tempted to conclude that what is 'uncanny' is frightening precisely because it is *not* known and familiar." (1919, p.219) Curiously enough, some of the definitions that Freud discusses in his work for the term *Heimlich* seem to challenge such an assumption. According to the data the author presents, these are some of the meanings the word *Heimlich* may assume: something that belongs to the house, that is not strange, but familiar, tame, intimate, friendly, etc; something that is concealed, kept from sight, so that others do not get to know of or about it, withheld from others; something that should have remained secret and hidden but that has not.

A tricky characteristic of the words *Unheimlich* and *Heimlich* that Freud cleverly points out, and that is central to this research, has to do with the fact that there are instances in which both words come to mean the same thing. To use Freud's words, "[w]hat is *heimlich* thus comes to be *unheimlich*." (1919, p.224)

Having concluded these brief terminological remarks, we would like now to pose some considerations about Gaiman's work that will be the focus of this essay. *The Ocean at the End of the Lane* is a novel about memories, childhood memories to be more specific. It is a book about recollections that come to us when we are least expecting and that stir feelings of a long gone past, bringing with them images from the back of our minds that we thought were forgotten. It is also a book about fears, the power of imagination, and how the latter can help us overcome the first. In this research, we explore the Gothic elements in Gaiman's novel, such as the presence of a gloomy atmosphere and shape-shifting monsters, as

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42796

a means to better understand what their function and contribution to the narrative is. In it, we also investigate how such elements may influence one's reading of the book towards the fantastic.

GOTHIC RECOLLECTIONS

Recollections play an important role in *The Ocean of the End of the Lane*. The book, in its almost entirety, revolves around them. However, the recollections in the novel are of a specific kind: they are childhood memories. The novel starts with the narrator, an unnamed middle-aged man, driving adrift along rural Sussex roads after attending a funeral. He is supposed to head to his sister's house, but he finds himself going somewhere else: to a house that had not existed for decades. He feels as if he should turn around and leave the past undisturbed. He is prevented by his curiosity, though. When he reaches the place where he had lived as a young boy, he slows his car down, parks it in front of a residence, and starts to study it. The house he sees is not the one he had spent his childhood in, but the one his parents had built when he was a teenager. He does not know who lives there now and he does not seem to care about the place: "I stared at the house, remembering less than I had expected about my teenage years: no good times, no bad times. I'd lived in that place, for a while, as a teenager. It didn't seem to be any part of who I was now." (GAIMAN, 2013, p.4) The narrator, then, drives away apparently trying to delay his going to his sister's house, because there "[he] would talk to people whose existence [he] had forgotten years before [...] [he] would talk about the departed; [he] would remember the dead." (GAIMAN, 2013, p.4) As he drives away from the town, the opposite way he should

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42796

have been traveling, he feels good; and as he goes on, he seems to be drawn to a place that makes his memories stir inside his head. He feels as if he had traveled in time. When he finally reaches the end of the lane, what he finds there is a dilapidated red-brick house: the Hempstocks' farmhouse. He wonders whether after all these years someone is still living there. The thought sounds unlikely to him, but, as far as he can remember, the Hempstocks had always been unlikely people. He decides to knock at the door and check it out, and as he stands at the threshold, his childhood memories start to come back:

> I had been here, hadn't I, a long time ago? I was sure I had. Childhood memories are sometimes covered and obscured beneath the things that come later, like childhood toys forgotten at the bottom of a crammed adult closet, but they are never lost for good." (GAIMAN, 2013, p.5)

It is curious to notice how the memories of the narrator's childhood seem to be much stronger than the ones of his teenagehood. If the latter does not seem to be any part of who he presently is, the first, on the other hand, is deeply imprinted on him. Why should that be so? It has to do, to a large extent, with what happened to him when he was seven, the year he met Lettie Hempstock, the strange girl who lived in the farm at the bottom of the lane. So big was the importance of The Hempstocks in his life, that he was unconsciously drawn to their old house. As he enters it, he meets whom he believes to be Mrs. Hempstock, Lettie's mother. They talk for a while and he enquires whether Lettie is there or not. She is not. He remembers, then, that she had gone somewhere, but he cannot recall where. It was somewhere a long way away.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42796

He asks, then, if he can go to the duck pond. He remembered the place was of distinct importance to Lettie; she even had a special name for it, though he could not recall it. Little by little, the narrator seems to be engulfed by memories: "[...] standing in that hallway, it was all coming back to me. Memories were waiting at the edges of things, beckoning to me. Had you told me that I was seven again, I might have half-believed you, for a moment." (GAIMAN, 2013, p.7)

A careful reading of the prologue of *The Ocean at the End of the Lane* is relevant not only to the discussions this research proposes, but also to a broader understanding of the novel in the sense that it calls readers' attention to the relevance of the events that will be presented in the next chapters to the narrator's life. In addition to that, the prologue sets the tone to a major shift in the narrative: a change in the perspective through which it is presented, or rather, a change in focalization. From chapter I on, the story is presented to the readers mostly through the perspective of the narrator as a child. Therefore, most of the narrative is given us through the point of view of a seven-year-old boy, which means that the events are introduced to us the way this child perceives them. Besides that, the gloomy and mysterious atmosphere that is created in the prologue (and intensified in the rest of the narrative), as Botting (1996) suggests, signals the disturbing return of pasts upon presents. The prologue closes with the narrator staring at the duck pond and recalling the name his friend, Lettie, had for it: "[i]t was the ocean. Lettie Hempstock's ocean. I remembered that, and, remembering that, I remembered everything." (GAIMAN, 2013, p.8)

As it was stated above, from chapter I on, there is a change in focalization. Even though at times the focalization returns to the

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42796

narrator as an adult, during most of the narrative the focalizer is his childhood self, a seven-year-old boy. It is important to highlight, however, that although there is no change in the person who narrates the story, for the man in the prologue and epilogue, and the boy in chapters I to XV are the same person, there is a considerable difference between the ways an adult and a child perceive the world and its happenings. In this sense, an analysis of the character of the narrator as he was a young boy is pertinent to the discussions proposed in this work.

Some of the first things learned about this young boy is that he is probably friendless and that he fills this gap with stories, fantasy stories to be more specific. Besides that, books seem to play a central role in his life: rather than being simply things with which he can distract himself; they are real humans that offer him a feeling of safety that he does not experience with "other people":

> Nobody came to my seventh birthday party. [...] I was sad that nobody had come to my party, but happy that I had a Batman figure, and there was a birthday present waiting to be read, a boxed set of the Narnia books, which I took upstairs. *I lay on the bed and lost myself in the stories. I liked that. Books were safer than other people anyway.* [...] *I made friends slowly, when I made them.* (GAIMAN, 2013, p.9-8 - our emphasis)

Given the passage below, it is possible to reason that this boy spends considerable amounts of time involved in activities related to imagination. This notion is reinforced several times throughout the narrative, however, it is in the following passage from chapter II that this idea becomes more evident: "I was not

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42796

happy as a child, although from time to time I was content. *I lived in books more than I lived anywhere else*." (GAIMAN, 2013, p.13 - our emphasis) One could argue, however, that being imaginative is not an uncommon trait among children, mainly among children that are fond of reading, which we believe is true. However, calling attention to such characteristics of the boy is important in this research in the sense that it is relevant to a broader understanding of the outcome of the novel. As it will be seen later in this work, the boy's narrative at times seems to be imbued with an excess of imagination that exceeds reason, which goes towards one of Botting's conceptions of the Gothic: "[a]ssociated with wildness, Gothic signified an over-abundance of imaginative frenzy, untamed by reason and unrestrained by conventional eighteenth-century demands for simplicity, realism or probability."(1996, p.2)

The supernatural and uncanny incidents in *The Ocean at the End of the Lane* start to take place after the narrator discovers that his family is having financial problems. Consequently, as a way to complement the income, the boy's parents start to receive lodgers in one of the bedrooms of the house, the narrator's bedroom. The boy does not feel pleased with the decision:

> My former bedroom at the top of the stairs was let out, and a variety of people passed through it. I viewed them all with suspicion: they were sleeping in my bedroom, using my little yellow basin that was just the right size for me. There had been a fat Austrian lady who told us she could leave her head and walk around the ceiling; an architectural student from New Zealand; an American couple whom my mother, scandalized, made leave when

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42796

> she discovered they were not actually married; and, now, there was the opal miner. (GAIMAN, 2013, p.14)

It seems as if the narrator sees the lodgers as invaders: they came out of nowhere, claimed his haven for themselves and, to make matters worse, were violating his precious belongings. The opal miner was the worst of them: besides being living in the boy's bedroom, he had also accidentally killed the narrator's kitten on the day of his arrival.

One morning, however, someone reported having seen the boy's family car abandoned at the bottom of their lane. When his father and he drive with the police to the place where the car was said to be, they find the opal miner's dead body on its back seat. Interestingly enough, when a policeman tells the narrator that it would be necessary that they find somewhere for the boy to stay so that he would not be in the way during the investigation, a mysterious girl appears and tells them that he could stay at her family's farmhouse. This girl is Lettie Hempstock, daughter of Mrs. Hempstock, and granddaughter of Old Mrs. Hempstock, a peculiar family that, as the boy soon discovers, has supernatural powers: all the three of them seem not only to be omniscient, but also to be able to read people's minds and influence their thoughts. Curiously enough, the boy does not seem bothered by their strange powers, but rather delighted with their manners and way of life, so much so that when his father comes to the Hempstock's farm to pick up his son and the boy reflects upon the incidents of the day, he does not seem bothered nor shocked with everything that has happened: " I had found a special place, and made a new friend [...]." (GAIMAN, 2013, p.24)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42796

The supernatural, sensational and terrifying incidents in Gothic narratives, as Botting (1996) believes, may be either imagined by the characters or not. In this sense, the strange events that take place after the opal miner's suicide may be read as either real incidents or products of a child's overexcited imagination. In this work, we try to explain how the latter is possible. The Gothic preternatural happenings in *The Ocean at the End of the Lane* often take place after the narrator is put through some sort of situation involving tension: family problems, strange deaths, bad dreams, etc. Lettie herself starts to appear in the narrative after the boy discovers a dead body inside his family car. More than that, the girl tends to appear when the narrator needs comfort or help to figure out a difficult or strange situation, but he can find neither in his own house. This notion may be made clearer in the following passage that takes place after the boy wakes up from a terrible dream:

> I wanted to tell someone about the shilling, but I did not know who to tell. I knew enough about adults to know that if I did tell them what had happened, I would not be believed. Adults rarely seemed to believe me when I told the truth anyway. Why would they believe me about something so unlikely? [...] Lettie Hempstock was standing at the bottom of the drive, beneath the chestnut trees. She looked as if she had been waiting for a hundred years and could wait for another hundred. She wore a white dress, but the light coming through the chestnut's young spring leaves stained it green. I said, "Hello." She said, "You were having bad dreams, weren't you?" I took the shilling out of my pocket and showed it to her. "I was choking on it," I told her. "When I woke up.But I don't know how

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42796

> it got into my mouth. If someone had put it into my mouth, I would have woken up.It was just in there, when I woke." (GAIMAN, 2013, p.28-29)

When the narrator asks the girl whether these strange happenings have to do with the man that had died, she says it has, however, it is not him that is causing them. His death had been the propeller, but what was behind these events was something else. Lettie tells the boy about three other strange cases that have recently happened in their neighborhood: a man dreamt he was turned into money and now he sees weird things in mirrors, a woman has gone mad and refuses to leave her bed, afraid someone may take the money she hides in it, a family is having financial problems and the husband dreamt his wife was doing bad things to earn money just to wake up and find lots of folded-up ten-shilling notes in her handbag. The wife does not know where the money came from. Hearing Lettie's accounts, the narrator realizes that all the strange occurrences are connected to money. In addition to that, it is interesting to note that his family has been having money issues and also that the opal miner committed suicide because he had lost all his money. Faced with this all, the narrator is scared. Lettie comforts him by telling him that everything can be sorted out and that she will make sure he will be safe. The boy feels good in the girl's company, and when they get to her farmhouse, such feeling increases. There he feels cared for and important:

> Old Mrs. Hempstock said, "Go and get your mother. She's doing laundry." Then, to me, "You shall help me with the daffs." I helped her put the flowers into the vases, and she asked my opinion on where to put the vases in the kitchen. We placed the

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42796

> vases where I suggested, and I felt wonderfully important. [...] The old woman gave me a lump of honeycomb, from the Hempstocks' own beehive, on a chipped saucer, and poured a little cream over it from a jug. I ate it with a spoon, chewing the wax like gum, letting the honey flow into my mouth, sweet and sticky with an aftertaste of wildflowers. (GAIMAN, 2013, p.33-34)

With the aid of Lettie's mother and grandmother, the girl makes preparations to start the quest to stop the entity that is causing trouble. Lettie's mother believes it is not a problem if the boy goes along with her daughter. He wants to go. Lettie wants him to go. Old Mrs. Hempstock, however, is against the idea, but after Lettie's insisting on the matter, the old woman relents but warns them about the dangers. The chapter closes with what sounds like a bad omen:

> "Don't take the boy," said Old Mrs. Hempstock. "Asking for trouble, that is."I was disappointed. "We'll be fine," said Lettie. "I'll take care of him. Him and me. It'll be an adventure. And he'll be company. Please, Gran?" I looked up at Old Mrs. Hempstock with hope on my face, and waited."Don't say I didn't warn you, if it all goes wobbly," said Old Mrs. Hempstock."Thank you, Gran. I won't. And I'll be careful." Old Mrs. Hempstock sniffed. "Now, don't do anything stupid. Approach it with care. Bind it, close its ways, send it back to sleep." "I know," said Lettie. "I know all that. Honestly. We'll be fine."That's what she said. But we weren't. (GAIMAN, 2013, p.35)

If the idea that the Gothic supernatural events in Gaiman's narrative are the product of an overexcited mind is accepted, the boy's desire to join Lettie in the quest to stop the creature that is

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42796

making people have issues with money may be seen as a metaphor: in order to go through the difficulties and changes connected to his family's new financial condition, the boy must destroy the imaginary monster he believes is responsible for them. Lettie, in this sense, may be seen as the one who guides and helps him through such hardships. Two points that may corroborate with such theory have to do with the fact that the girl is considerably older than him (she is 11, while he is 7) and also that he feels safe and important when he is with her and her family. Soon after Lettie and the narrator manage to send the troublesome creature back to sleep, things start to get financially better for the boy's family: when the narrator wakes up in the morning after his adventure with Lettie, he discovers that his mother has found a job.

THE AMBIVALENT UNCANNY

Concerning the many considerations that Freud (1919) poses about the term "uncanny", the first one to appear in his essay associates it to what is frightening, to what arouses dread and horror. However, one of the chief obstacles in the study of the term is connected to the idea that the very notion of frightening is relative: people's perceptions of what is dreadful may vary considerably, thus what one's conception of uncanny is may not be shared by others. In addition to that, there is also the semantic factor: the term *uncanny* is just an approximate translation of the German word *unheimlich*; besides that, Freud calls attention to the notion that many languages seemingly do not have a word that conveys the same shade of meaning that the German term does, which, as we will try to explain, may be related to its ambivalence.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42796

To make this idea clear, it is important to call attention to the fact that the word *unheimlich* is the opposite of *heimlich*. One of the many dictionary definitions presented by Freud of such antonym says that something *heimlich* is something that belongs to the house, something familiar, tame, intimate, friendly. In other words, something *heimlich* is something that is not strange. It could be argued, then, that something *unheimlich* (or uncanny) is frightening precisely because it is unknown, because it is strange. However,

> among its different shades of meaning the word '*heimlich*' exhibits one which is identical with its opposite, '*unheimlich*'. What is *heimlich* thus comes to be *unheimlich*. [...] In general, we are reminded that the word '*heimlich*' is not unambiguous, but belongs to two sets of ideas, which, without being contradictory, are yet very different: on the one hand it means what is familiar and agreeable, and on the other, what is concealed and kept out of sight. (FREUD, 1919, p.224)

The uncanny in *The Ocean at the End of the Lane*, thus, arises from antithetical sources: at times the feeling derives from elements that are not familiar to the narrator, this is, that come from outside, that do not "belong to the house" (*unheimlich*), but at other times it comes from something happening inside the narrator's home (*heimlich*), something that should have remained secret and hidden but that has not. It is also curious to note that there are instances in which something supernatural and unfamiliar happens and does not produce an uncanny impact on the narrator, but rather makes him feel safe and "at home".

An example of the first instance of the uncanny, mentioned in the paragraph above, happens shortly after the narrator and Lettie

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42796

defeat the "monster" that is believed to be causing people to have money problems: when the boy returns home from Lettie's house, he realizes there is a small hole in the sole of his foot that happens to be in the exact spot he had felt pain during the confrontation with the creature. As he analyzes it, he notices there is something inside the hole. He, then, decided to remove from his foot whatever is inside it, goes to the bathroom and with the help of a pair of tweezers and hot water, removes the thing. It is a worm. As he stares at it, it seems as if a small part of the creature is missing, but he is not sure. The way the boy proceeds next is worth noting since he will associate it with his future problems:

> I did not want to kill it—I did not kill animals, not if I could help it—but I had to get rid of it. It was dangerous. I had no doubt of that. I held the worm above the bath's plug hole, where it wriggled, under the scalding water. Then I let it go, and watched it vanish down the drain. (GAIMAN, 2013, p.49-50)

The next morning his mother tells him she has found a job and that she has hired someone to look after him and his sister. Her name is Ursula Monkton, she has excellent references, and she is going to live with them. As the narrator has a history of bad experiences with housekeepers, he is not happy with the idea and takes it with suspicion. When his mother finishes, he takes a book and goes to their garden to read it. He reads about the Egyptian myth of Hathor, a shapeshifter goddess that nearly killed all humanity before she was stopped by Ra. When he returns to the house, the new housekeeper is already there. He is afraid of the woman from the moment he puts his eyes on her:

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42796

> I just looked at her, all grown-up and blonde, in her gray and pink skirt, and I was scared. Her dress wasn't ragged. It was just the fashion of the thing, I suppose, the kind of dress that it was. But when I looked at her I imagined her dress flapping, in that windless kitchen, flapping like the mainsail of a ship, on a lonely ocean, under an orange sky. (GAIMAN, 2013. p.54)

It is interesting to notice how the boy's description and impression of the woman resemble his description of the monster Lettie and he had faced the day before:

> I thought I was looking at a building at first: that it was some kind of tent, as high as a country church, made of gray and pink canvas that flapped in the gusts of storm wind, in that orange sky: a lopsided canvas structure aged by weather and ripped by time. [...] Its face was ragged, and its eyes were deep holes in the fabric. There was nothing behind it, just a gray canvas mask, huger than I could have imagined, all ripped and torn, blowing in the gusts of storm wind. (GAIMAN, 2013, p.40-41)

Feeling threatened by the arrival of the new housekeeper and perhaps influenced by the myth of Hathor, the narrator associates the woman with the creature he had supposedly destroyed with Lettie. It may be argued, then, that when the narrator feels he is being threatened or needs to understand something, his imagination tends to lean towards the supernatural. The unsettling feeling arising from Ursula's arrival may be connected to the notion that something uncanny may be something that comes from outside, and also to Botting's (1996) idea of the disturbing return of pasts upon presents deriving from the unknown. In addition to that, it

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42796

is also important to note that when the supernatural happenings arise in the narrative, they usually function as a way to deviate the readers' attention from another story that permeates the work, a secret narrative that, as Ricardo Piglia (2011) states, is constructed in the interstices of a visible narrative. This secret narrative is built in a fragmentary way, through suggestiveness and allusion.

A further instance of the uncanny in Gaiman's novel derives from something happening inside the narrator's house, but that was being kept secret. Although the uncanny feeling does not derive from supernatural elements this time, it seems to produce an even greater impact on the narrator, which may be due to the secret he discovers in his own house threatens to destroy his family:

> I was not sure what I was looking at. My father had Ursula Monkton pressed up against the side of the big fireplace in the far wall. He had his back to me. She did too, her hands pressed against the huge, high mantelpiece. He was hugging her from behind. Her midi skirt was hiked up around her waist. [...] I was no longer scared by what had happened in the bathroom; now I was scared by what it meant that my father was kissing the neck of Ursula Monkton, that his hands had lifted her midi skirt above her waist. My parents were a unit, inviolate. The future had suddenly become unknowable: anything could happen: the train of my life had jumped the rails and headed off across the fields and was coming down the lane with me, then. (GAIMAN, 2013, p.79-80)

Confronted with such scene, the boy is taken aback by a variety of emotions: puzzlement, for his seven-year-old mind is still unable to fully comprehend what that all means; despair, for

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42796

whatever he is seeing means, it also means that his parents are not an inviolate unit anymore; and guilt, because he believes he is responsible for Ursula Monkton's sudden appearance: "Ursula Monkton was my fault, I was certain of it, and I would not be able to get rid of her by flushing her down a plug hole, or putting frogs in her bed." (GAIMAN, 2013, p.55) The narrator believes Ursula Monkton is the monster Lettie and he had supposedly destroyed. He believes he had brought the creature with him in the form of the worm he removed from his foot. The worm he had refused to kill was now back in the form of his housekeeper. The woman was destroying his family and it was all his fault. To try to figure out what is happening, the narrator runs away from his house seeking the aid of Lettie and her family. The boy hopes they can help him understand, as they often do, what is going on. More than that, he runs to them because he knows that in Lettie's house he is safe, cared for, and understood.

It is curious, however, that to find comfort and to feel safe, the narrator has to leave his house. Not being able to find such things at home, he has to look for them outside. It does not matter that Lettie Hempstock and her family are able to read people's minds and influence their thoughts, it does not matter that Lettie's grandma remembers when the Moon was made, it does not matter that their farm is in the Domesday book, nor that the girl's family had come to England when she was just a baby across a pond-sized ocean, from the old country. It may be argued, then, that the comfort and safety the narrator needs arise from something that is not present at home. It is an instance in which what is *unheimlich*, comes, thus, to be *heimlich*.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42796

To this point, Gaiman's narrative has presented instances in which (1) Gothic *unheimlich* elements appear and provoke an uncanny effect in the narrator, (2) non-Gothic, *heimlich*, elements arise and impact the narrator with a somehow stronger sense of the uncanny, and (3) instances in which Gothic *unheimlich* elements appear and provide the narrator with comfort and safety. The elements of the first and third instances, we argue, serve, to a considerable extent, to help the narrator understand and explain things his child's mind is still unable to fully comprehend, as well as to deviate the reader's attention from elements of the third instance, which constitute a hidden narrative that is only hinted at.

When, towards the end of the narrative, Lettie, her family, and the narrator, after a series of other supernatural events, manage to restore things to their natural order, the girl leaves the narrative. The boy is told that his friend had to go to Australia; however, he remembers, or seems to remember, things differently: "A small part of my mind remembered an alternate pattern of events and then lost it, as if I had woken from a comfortable sleep and looked around, pulled the bedclothes over me, and returned to my dream." (GAIMAN, 2013, p.168) Moments after that, the boy learns from his mother that Ursula had to leave due to pressing family matters.

The book finishes with the narrator as an adult taking the narrative over again and revealing that years after the incident with Ursula, when his sister and he were both grown-ups, she confided to him that she believed Ursula had not left due to family issues, but rather that their mother had fired her because the housekeeper and their father were having an affair. The narrator, then, argues that it was possible. He also reveals that, as a consequence of the

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42796

events that took place during the period Ursula lived in their house, his father and he had not been in good terms for years, and that he is certain that he had been a disappointment to him.

It is only in the final pages of the book that the hidden story appears on the surface, opening further space for interpretations that had been only being suggested throughout the narrative. When the narrator, that had been lost in memories since the prologue of the book, finally comes back from his waking dream in the epilogue of the work and finds himself still sitting by the duck pond, he wants to know what all that meant. The answers he gets make room for seeing Lettie and all the supernatural adventures they had together as a metaphor he needed to go through the hardships of his childhood, a metaphor that helped and still seems to help him fill the empty spaces in his life, so much so that, as it is learned in the epilogue, he revisits the place from time to time whenever he has to figure things out. When he finally stands up to leave the place, he approaches the pond and says out loud: "Lettie, [...] thank you for saving my life." (GAIMAN, 2013. p.176)

FINAL CONSIDERATIONS

During the course of this work, we have analyzed how Gothic elements appear in *The Ocean at the End of the Lane* and how these elements construct meaning in the narrative. Even though Gaiman's work is not a Gothic novel per se, the way the writer decided to build his narrative makes room not only for supernatural readings but also for Gothic studies. The Gothic potential of *The Ocean at the End of the Lane* is connected, on one hand, to Botting's concept of diffusion, which means that Gothic traces are commonly found in

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42796

different literary genres and media. On the other hand, it has also to do, to a large extent, with the scholar's concept of excess: in Gothic productions, "imagination and emotional effects [frequently] exceed reason" while "ambivalence and uncertainty [tend to] obscure single meaning" (1996, p.2) In this sense, Gaiman's work is a fantasy novel permeated with Gothic motifs that were transformed and displaced in order to represent and voice the different cultural anxieties of the author's time. Therefore, the importance of this study has to do with the idea that it is an attempt to better understand how the Gothic mode operates in the literature of our time.

The Ocean at the End of the Lane is, on its surface, about the childhood of an imaginative boy that, when confronted with situations that he still cannot fully comprehend, seeks comfort and safety in the realm of the fantastic, be it through literature or his imagination. By resorting to such methods, the boy manages to defeat his demons and overcome his fears. Under its surface, however, lies a secret and much darker tale, the story of how a seven-year-old boy endured the hardships of growing up while seeing the relationship of his parents slowly crumbling and transforming his once-safe home into a hostile place where he no longer feels loved and cared for.

By carefully adding Gothic patterns and motifs to his narrative, Gaiman managed to create an ambivalent narrative that maintains the readers' attention while evoking curiosity, nostalgia, compassion, pity, amazement, and a series of other feelings in them. The author's craft not only makes room for wondering what is real and what is imagined in his narrative, but it also raises questions concerning what the boundaries between what is real and what

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.42796

is imagined are and whether that should matter. Gaiman's novel, in the sense that among the multiple readings *The Ocean at the End of the Lane* allows, the cruelest of them is the one that most resembles something that could have happened in real life, stands as a reminder that, at times, reality may be darker than fiction.

All things considered, the techniques Gaiman applied to his novel helped him create a narrative that resembles an ocean of memories and feelings; when it is stirred, its mighty waves come crashing with a powerful impact on the readers.

REFERENCES

BOTTING, Fred (1996). *Gothic*. London: Routledge.

FREUD, Sigmund (1919). The "uncanny". In: FREUD, Sigmund (Ed.). *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud, volume XVII (1917-1919)*: An infantile neurosis and other works. London: Vintage, p.217-256.

GAIMAN, Neil (2013). *The ocean at the end of the lane*. New York: Harper Collins.

_____. *"The ocean at the end of the lane" | Talks at Google*. (ca. 54 min 52 s). In https://www.youtube.com/watch?v=1Z4mwSdcLoc&t=1250s Accessed on 18.May.2019.

_____ (2019). *Neil Gaiman answers top book club questions | The ocean at the end of the lane*. (ca. 20 min 36 s). In https://www.youtube.com/watch?v=s-kH45WFljQ Accessed on 18.May.2019.

PIGLIA, Ricardo (2011). "Theses on the short story". *New Left Review*. 70(1), 63-66, Jul-Ago.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43502

09

O ESTRANHO BATE À PORTA: O INSÓLITO E O MEDO NO CONTO "EPPURE BATTONO ALLA PORTA" DE DINO BUZZATI[1]

Vanessa Matiola (Unesp - FCLAr)
Claudia Fernanda de Campos Mauro (Unesp - FCLAr)

Recebido em 22 jun 2019.
Aprovado em 29 jul 2019.

Vanessa Matiola é Licenciada e Bacharel em Letras com habilitação em português/inglês pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (Unesp - FCLAr). Realizou a graduação com bolsa de estudos pela Fundação Vunesp - Convênio Unesp/Vunesp/SEE-SP, pesquisando na área de Literatura Italiana. É aluna do programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Unesp - FCLAr e Bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), realizando pesquisa na área de Literatura Italiana. Também é aluna de graduação do curso de Letras por reingresso com habilitação em Língua Italiana na Unesp - FCLAr. É Colaboradora voluntária do Projeto Teletandem na mesma instituição.

Claudia Fernanda de Campos Mauro é Doutora em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela USP e Pós-Doutora pela Università degli Studi di Firenze. Atualmente é Professora de graduação e pós-graduação do Departamento de Letras Modernas da

1 Este artigo faz parte da dissertação de mestrado em andamento intitulada "A marca do insólito nos contos de Dino Buzzati". O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43502

Unesp - FCLAr, membro de corpo editorial da Revista de Letras (Unesp, impresso) e membro de corpo editorial da Revista de Letras (Unesp, online). Atua principalmente na área de literatura italiana do século XX. Lattes: http://lattes.cnpq.br/3083005309004357. E-mail: claudia.mauro@unesp.br.

Resumo: As obras literárias do italiano Dino Buzzati são marcadas pela angústia que o autor insere em sua escrita. Seus contos geralmente são estudados como narrativas fantásticas por trazerem um elemento sobrenatural com frequência. Este elemento, por sua vez, é o que faz com que as personagens experimentem uma inquietação angustiante. Contudo, outro possível aspecto que se destaca nas narrativas curtas buzzatianas é o insólito enquanto desencadeador da angústia, uma vez que o insólito é tudo aquilo que foge da realidade de um indivíduo. Ao passar por uma experiência insólita, um sujeito vê todas as suas verdades, componentes que formam a base do seu conceito de "real", desaparecerem. A sua realidade sólida, portanto, se dilui, o que faz com que ele experimente a angústia provocada por algo estranho. Dado que o ensaio "*Das Unheimliche*" (traduzido como "O estranho" e "O inquietante"), de Sigmund Freud, trata justamente do estranho e é uma das bases fundamentais para o estudo do insólito, este artigo procurará relacionar a teoria freudiana do estranho com o insólito e com o medo dentro do conto "*Eppure battono alla porta*" ("Contudo, batem à porta"), do escritor italiano Dino Buzzati.
Palavras-chave: Insólito; Estranho; Literatura italiana; Dino Buzzati; Conto.

Abstract: One of the remarkable aspects of Dino Buzzati's literary work is the way the Italian author inserts anguish in his writings. His short stories are usually studied as fantastic narratives because they often bring a supernatural element. This element,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43502

in its turn, is what makes the characters experience an anguishing inquietude. However, another possible aspect that calls attention in buzzatian short narratives is the uncommon as something that makes anguish appear, as the uncommon is all that escapes from one's reality. When going through an uncommon experience, a person sees all his or her truths, components that form the basis of his concept of 'real', disappear. One's solid reality, therefore, is diluted, which makes this person experience the anguish caused by something strange. Given that the essay 'Das Unheimliche' (translated as 'The uncanny'), by Sigmund Freud, deals precisely with what is strange and that it is one of the fundamental bases for the study of the uncommon, this essay will work as an attempt to associate the Freudian theory of the strange (that is, the uncanny) with the uncommon and the fear in the short story "Eppure battono alla porta" written by Italian writer Dino Buzzati.
Keywords: Uncommon; Uncanny; Italian literature; Dino Buzzati, Short story.

Dino Buzzati foi um escritor italiano do século XX cuja obra mais famosa é o romance *O deserto dos Tártaros* (1940), devido a um ensaio escrito por Antonio Candido sobre o livro (BERNARDINI, s/d.). Jornalista do *Corriere della Sera* durante grande parte de sua vida, Buzzati também foi autor de romances, contos, crônicas, poesia, além de ter trabalhado com peças teatrais e musicais. Uma marca de sua obra literária é a angústia que suas personagens experimentam. Alguns temas caros a Buzzati, de acordo com Zangrandi (2014, p.29), eram o sentimento do tempo representado desde a paisagem de ilusão da juventude até a desolação da velhice; o medo da morte; a indiferença do destino; a espera, a dimensão misteriosa do real; a vida quotidiana vista de diversos ângulos, às vezes, ironicamente e,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43502

outras vezes, de forma angustiante e apocalíptica. No que tange aos contos buzzatianos, é comum a análise dessas narrativas tendo o fantástico como perspectiva, pois o escritor frequentemente utiliza o sobrenatural em seus enredos. Isto fica evidente na coletânea de contos *La boutique del mistero*, publicado em 1968. O livro em questão reúne contos mais significativos do autor, segundo ele mesmo, e que têm uma atmosfera que se relaciona à ideia que seu título passa: é recheado com histórias misteriosas, que causam um sentimento de estranheza no leitor.

O conto "Eppure battono alla porta" ("Contudo, batem à porta") é um exemplo. Publicado inicialmente em 1942, no volume *I sette messaggeri* (traduzido em Portugal como *Os sete mensageiros*), foi inserido nas coletâneas *Sessanta racconti* e *La boutique del mistero*, ambas compostas por contos selecionados por Buzzati. "Eppure battono alla porta" mostra a noite dos Gron, que são uma família rica, e alguns de seus amigos. Maria Gron, ao chegar a casa em uma noite de tempestade, se depara com insistentes perguntas de sua filha, Giorgina, acerca de duas estátuas de cachorros da família que ficavam em um parque. A jovem questiona a senhora Gron porque vira uma delas nas margens do rio que fica próximo ao parque sendo levada por um camponês. Stefano Gron, marido de Maria, não se conforma com o ocorrido e tenta compreender como a estátua fora parar lá, enquanto o filho Federico quer saber o que aconteceu com a outra. A senhora Gron evita falar sobre isso e tenta amenizar as preocupações do marido e as interrogações dos demais a todo instante, como se o tema dos cães não tivesse relevância alguma. Todavia, sua tentativa é inútil, pois o assunto sempre retorna:

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43502

> Ma sì, ma sì, sono stata io a dire di portarli via e lei così tentava di liquidare la questione «li trovo così antipatici.»
>
> Dal caminetto giunse la voce del padre, una voce profonda e oscillante, forse per la vecchiaia, forse per inquietudine: « Ma come? ma come? Ma perché li hai fatti portar via, cara? Erano due statue antiche, due pezzi di scavo… »[2] (BUZZATI, 1987, p.54)

Em seguida, barulhos fortes começam a preocupar o senhor Gron, mas Maria sugere que seja apenas uma consequência da chuva forte. Chega, então, o senhor Massigher, que quer advertir a família sobre um possível alagamento no rio que fica próximo ao parque, sendo sempre impedido pela senhora Gron. A narração dá a entender que Maria sabe que alguma coisa está fora do comum, porém, prefere fingir para a família – e talvez até para si mesma – que nada preocupante esteja acontecendo. Massigher tem consciência de tudo isso, pois temos acesso aos pensamentos dele:

> 'Non ci volete credere, dunque?' pensò con acrimonia [...]. 'Le cose spiacevoli non vi riguardano, vero? Vi pare da zotici il parlarne? Il vostro prezioso mondo le ha sempre rifiutate, vero? Voglio vedere, la vostra sdegnosa immunità dove andrà a finire!'[3] (BUZZATI, 1987, p.59).

2 – Mas sim, sim, fui eu quem disse para levá-los embora – e ela tentava, assim, pôr a questão de lado. – Eu os acho tão antipáticos...
Da lareira, veio a voz do pai, uma voz profunda e oscilante, talvez pela velhice, talvez pela inquietude:
– Mas como? Mas como? Mas por que os fez levá-los, querida? Eram duas estátuas antigas, dois pedaços de escavação… (tradução nossa).

3 "Não quer acreditar, então?" pensou com aspereza [...]. "As coisas desagradáveis não lhe preocupam, não é? Lhe parece grosseiro falar sobre elas? O seu precioso mundo sempre as recusou, não é? Quero ver onde irá terminar a sua imunidade desdenhosa!" (tradução dos autores).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43502

O conto continua com os barulhos altos e frequentes e as coisas não ditas. Mesmo quando surge a sensação de que uma voz oculta esteja reverberando pela mansão, os Gron e os visitantes preferem ignorá-la. Quando uma forma escura começa a se mover no chão do lar dos Gron, Stefano se assusta e chama a atenção de todos. Maria, novamente, dá pouca importância para isso e diz que é apenas a água da chuva que caiu por ali. Todos os presentes resolvem agir como se nada incomum estivesse acontecendo, embora paire uma aura anormal.

Então, um vento forte atinge a casa. Os Gron e suas visitas, percebendo que a água do rio está se aproximando e que faltará iluminação em poucos instantes, se apressam para sair dali o quanto antes. Maria Gron, entretanto, se recusa. Em meio ao desespero das personagens, aterrorizadas com todo o caos que está acontecendo, alguém bate à porta. A narrativa termina com uma fala de Massigher, que dá a entender que a batida foi provocada por alguma força inumana:

> «Qualcuno che batte alla porta?» chiese il Martora. «Chi volete che sia?»
>
> «Nessuno» rispose Massigher. «Non c›è nessuno, naturalmente, oramai. Pure battono alla porta, questo è positivo. Un messaggero forse, uno spirito, un›anima, venuta ad avvertire. È una casa di signori, questa. Ci usano dei riguardi, alle volte, quelli dell›altro mondo.» (BUZZATI, 1987, p.65)[4]

Por seu final aberto, “Eppure battono alla porta” pode ser visto como um exemplo de narrativa fantástica tradicional, que

4 – Alguém que bate à porta? – perguntou Martora. – Quem poderia ser? – Ninguém – respondeu Massigher. – Naturalmente, não há ninguém agora. Contudo, batem à porta, isto é positivo. Um mensageiro, talvez, um espírito, uma alma que veio para advertir. É uma casa de senhores, esta. Mandam sinais de atenção, às vezes, aqueles do outro mundo. (tradução nossa).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43502

tem como base as postulações de Tzvetan Todorov em *Introdução à literatura fantástica*. Esta perspectiva considera que o fantástico puro envolva um elemento que faz com que uma personagem ou o leitor hesite a ponto de se questionar sobre sua natureza sobrenatural ou não. Assim sendo, não ficaria claro se um evento sobrenatural realmente acontecera ou não. No caso do conto apresentado, a hesitação residiria na dúvida de os acontecimentos estranhos terem alguma ligação com o sobrenatural: as estátuas, a chuva intensa, a água que se aproxima, a forma escura que é vista na casa e a voz misteriosa podem estar relacionadas com algo além deste mundo, de acordo com as palavras de Massigher. Contudo, isto parte de uma personagem apenas, e cabe ao leitor acreditar nela ou não. Portanto, o fantástico residiria na dúvida e o conto de Buzzati se encaixa nessa categorização, pois nunca é dito o que de fato está acontecendo nos arredores da mansão dos Gron.

Todavia, certos aspectos de "Eppure battono alla porta" que colaboram para a construção das dúvidas que levam ao fantástico, também permitem uma análise que considere o insólito e, mais especificamente, o estranho que leva ao insólito. É o caso da postura evasiva da mãe da família Gron com relação aos temas das estátuas, dos barulhos e da enchente, por exemplo. Sendo uma categoria mais ampla do que o fantástico, o insólito abre uma visão do conto para além do sobrenatural e, por isso, ainda permite que outros contos de Buzzati sejam trabalhados sob o mesmo viés. O insólito também pode ser entendido como o fator que auxilia na compreensão do porquê da angústia que se faz presente nos contos buzzatianos, podendo ela ser acarretada por algum fator sobrenatural ou não.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43502

O insólito é definido como aquilo que não é comum: o prefixo "in-" serve como negação de "sólito", isto é, do que é habitual, corriqueiro, frequente. É o que foge do que um indivíduo considera como "realidade" e faz com que entre no âmbito do estranho, do incomum, do anormal, do inusitado, do não usual. Para que algo seja considerado anormal para um sujeito, é necessário que ele tenha consigo uma noção do que é o real e esta noção é construída a partir de verdades. Contudo, cada pessoa traz consigo as suas verdades, o que faz com que elas sejam relativas. Sendo as verdades a base para a construção de uma realidade, e considerando também que elas sejam noções instáveis, a realidade de cada um será também relativa e instável. Em outras palavras, cada indivíduo terá uma noção do real e, então, o que sair do campo de sua compreensão será insólito.

Pessanha (2008) aponta que o prefixo "in-" significa tanto negação quanto imersão, o que levaria a um entendimento do insólito enquanto algo ainda mais plural. A partir desta perspectiva, podemos imaginar que o insólito também seria a imersão no comum, feita de modo que leva um sujeito a enxergar todas as suas singularidades e estranhezas. A realidade passaria a ser vista e apreendida em todas as suas formas, desde a realidade cotidiana até a absurda. Esta mudança de perspectiva, isto é, a troca do conhecimento familiar e confortável pela nova visão das coisas abalaria as verdades de um sujeito e seu entendimento estável acerca do "real", fazendo com que ele tivesse contato com o insólito.

Sobre o insólito ficcional, Batista (2007) escreve:

> O insólito [...] é visto não como a simples inserção de elementos da fantasmagoria, mas como força

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43502

> que desfaz ou repensa o sólido, tradicionalmente visto como real apreensível, advindo da vivência cotidiana dos leitores reais, em consonância com o senso comum racional. O insólito representar-se-ia por um conjunto de elementos da construção da narrativa que marcariam os textos com sua presença enquanto representação de uma concepção diversa do sólido, formando um mundo em que as verdades do universo familiar e previsível dos leitores reais, seres do cotidiano, estariam alteradas. (p.46)

De acordo com García (2007 [2012]), o insólito ficcional aparece em um texto literário através da linguagem, mais especificamente pela maneira como ela é trabalhada em conjunto com as categorias narrativas. Assim sendo, personagem, tempo, espaço e narração aparecerão na narrativa moldados pela forma como o autor resolveu apresentá-los por meio de uma linguagem específica e terão influência na ação que é desenvolvida na história. Uma narrativa que apresente o insólito ficcional terá essas categorias contaminadas de elementos incomuns que fujam do universo familiar do leitor. Ele também escreve que, ainda que apenas uma categoria apresente o elemento insólito de modo mais evidente, as outras categorias serão afetadas por esta, pois há uma relação de interdependência entre elas. Pondo em prática estas colocações, García (2012) analisa a categoria personagem no conto "A gorda indiana" do escritor moçambicano Mia Couto: no conto em questão, a personagem que dá título à narrativa vai emagrecendo gradativamente até desaparecer. O insólito, aqui, aparece principalmente na categoria personagem, dado que sua natureza extraordinária é que dá o toque de anormalidade à narrativa.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43502

Em “Eppure battono alla porta”, pode-se atribuir o motivo da aparição do insólito a todas as categorias, mas principalmente às categorias personagem e narração. Tempo e espaço, por sua vez, – aqui considerados como apenas um elemento, seguindo o conceito de cronotopo proposto por Bakhtin (1998) – criam uma sensação angustiante no decorrer do conto. As batidas na porta do lar dos Gron são lembretes do tempo e das horas que passam dentro da casa da família. Cada aviso demonstra que há pouco tempo para o que quer que esteja do lado de fora da casa chegue; dentro da casa, por outro lado, o tempo é lento e a noite passa devagar. Contudo, estes contrastes se dão, em grande parte, devido às personagens: Massigher traz a urgência de sair da casa, enquanto Maria Gron a dissipa.

São ainda essas duas personagens que trazem o insólito ficcional à narrativa, mas não por suas naturezas, como no caso da gorda indiana. No conto de Buzzati, o fato de as duas personagens se contradizerem e esconderem algo constantemente deixa o leitor sem um referencial de verdade. Não se sabe o que está acontecendo e isto dá um caráter estranho à história que está sendo mostrada. Além disso, aquilo que está sendo escondido se impõe mais tarde, também sem explicação evidente. Por fim, sabe-se que há algo sendo escondido somente por causa da narração: é ela que expõe o que Massigher está pensando e os momentos do incômodo de Maria.

Até o momento, temos em consideração que algo insólito é o que sai do que é familiar e, na narrativa, caracteriza-se como algo que sai da realidade do leitor e, por isso, passa a ser visto como estranho. Vê-se, portanto, que é formada uma relação entre o insólito, o familiar, o incomum e o estranho. Ferreira (2009) toca nesses pontos para afirmar que o insólito é o estranho. No capítulo

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43502

"O insólito é o estranho" do livro *O insólito e seu duplo* (GARCÍA; MOTTA, 2009), a autora decorre sobre o ensaio "*Das Unheimliche*", de Sigmund Freud, (traduzido como "O inquietante" e "O estranho" em português) para tecer relações entre o *Unheimliche*, o estranho e o insólito.

Logo no início do texto, Freud aponta que o sentido da palavra "*Unheimliche*" ("estranho") passa a ideia de algo que gera medo: "Relaciona-se indubitavelmente com o que é assustador – com o que provoca medo e horror; certamente, também, a palavra nem sempre é usada num sentido claramente definível, de modo que tende a coincidir com aquilo que desperta o medo em geral" (FREUD, 1969, p.237). Isto se deve porque o termo "*Unheimliche*" é associado ao que não é conhecido e familiar, uma vez que o prefixo "*un-*" nega "*Heimliche*" ("familiar", "doméstico"). Assim sendo, "*Unheimliche*" seria o não familiar, não conhecido e, por isso, amedrontador.

Contudo, sua teoria é que nem tudo novo e não conhecido é necessariamente estranho e assustador. Para algo ser estranho, entretanto, é necessário que seja também familiar. Se, por um lado, *Heimliche* pode ser o que é familiar, relacionado ao que é doméstico, agradável, seguro e confortável, por outro, também pode significar "escondido", "oculto", "privado", o que faz com que se aproxime de *Unheimliche*, ou seja, de sua negação. É curioso, então, como uma palavra pode conter significados tão variados dentro de si mesma. As várias definições de *Heimliche* de diferentes dicionários trazidas por Freud mostram como *Unheimliche* comumente se opõe ao primeiro sentido de *Heimliche*, isto é, o *familiar*. Porém, Freud também insere a

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43502

definição de Schelling em seu texto, a qual torna possível apontar um sentido de *Unheimliche* que se oponha ao segundo significado de *Heimliche*: Schelling coloca que *Unheimliche* é tudo o que deveria ter permanecido oculto, mas não o fez.

Isto, então, leva Freud a abordar o que é chamado de "estranho" (*Unheimliche*). De acordo com ele, o estranho pode aparecer por meio da repetição, como quando alguém vê o mesmo nome ou um mesmo número em um dado período de tempo. Além disso, o estranho também pode ser algo familiar que, em um momento passado, fora reprimido para o inconsciente e que busca retornar. Um exemplo dado é a concepção animista do universo, que acontece quando um indivíduo guarda resquícios da infância e pensa que objetos do mundo podem ter vida quando ele não os está olhando. Também pode acontecer quando alguém acredita que os eventos no mundo possam ser controlados, como a crença em poderes mágicos ou de que algum acontecimento possa ter tido a influência da vontade de uma pessoa ou outro ser. Quando isso acontece, um sentimento de algo estranho nos invade, pois trata-se de uma coisa que não sabemos o que é, mas que, de alguma forma, nos é conhecida.

Tendo isso em mente, é possível notar a presença do estranho e do insólito em "Eppure battono alla porta". O primeiro aspecto a ser levado em conta é a repetição. Durante todo o conto, assuntos são trazidos à conversa dos Gron e há certa insistência em falar sobre eles, como é o caso das estátuas. Mesmo com as tentativas de Maria Gron para encerrar a conversa, o senhor Gron quer compreender o porquê de as estátuas não estarem mais onde estavam:

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43502

> « Dimmi, Giorgina » chiese allora la signora Gron, approfittando subito della pausa. « Che libro leggi? È l›ultimo romanzo del Massin, quello che mi dicevi? Vorrei leggerlo anch›io quando l›avrai finito [...]. »
>
> Il marito però interruppe: « Giorgina » chiese alla figlia « tu allora che cosa hai fatto? Ti sarai fatta almeno dare il nome! Scusa sai, Maria » aggiunse alludendo all'interruzione.[5] (BUZZATI, 1987, p.55)

Também é Stefano quem fica abalado com os barulhos que ouve. Na primeira vez, cala-se após a sugestão da senhora Gron sobre serem apenas trovões fortes por causa da chuva. Todavia, na segunda vez, sua perturbação é tamanha que quer assegurar-se que não apenas ele sente que algo está fora do comum:

> «Avete sentito? » esclamò il padre, corrugando un pochette la fronte. « Di', Giorgina, hai sentito?...»
>
> «Ho sentito, sì, non capisco » fece la ragazza sbiancatasi in volto.
>
> «Ma è un tuono!» ribatté con prepotenza la madre. «Ma è un tuono qualsiasi... che cosa volete che sia?... Non saranno mica gli spiriti alle volte!»
>
> « Il tuono non fa questo rumore, Maria » notò il marito scuotendo la testa.« Pareva qui sotto, pareva. »[6] (BUZZATI, 1987, p.58)

5 – Diga-me, Giorgina – disse, então, a senhora Gron, se aproveitando da pausa. – Que livro você está lendo? É o último romance de Massin, aquele que você me falou? Eu também gostaria de lê-lo quando você terminar [...].
O marido, porém, interrompeu:
– Giorgina – perguntou à filha – e você, o que fez? Deve, ao menos, ter perguntado o nome [do camponês]! Desculpe, Maria – falou, remetendo à interrupção. (tradução nossa).

6 – Vocês escutaram? – exclamou o pai, franzindo a testa. – Diga, Giorgina, você escutou?
– Escutei, sim, não entendo – falou a moça, empalidecendo.
– Mas é um trovão! – rebateu com prepotência a mãe. – Mas é um trovão qualquer… o que queriam que fosse?... Não tem nada de espíritos nas redondezas!
– O trovão não faz esse barulho, Maria – notou o marido, balançando a cabeça. – Parecia que estava aqui embaixo, parecia. (tradução dos autores).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43502

O que está acontecendo é tão diferente de seu habitual que o senhor Gron começa a se preocupar verdadeiramente. Tudo o que se passa foge tanto do seu entendimento de "normalidade" que ele se pergunta se aquilo está mesmo acontecendo e sua inquietação é tamanha que precisa perguntar à filha se ela também está ouvindo as mesmas coisas que ele. Neste momento, Stefano começa a questionar suas verdades e, portanto, a repensar as bases de sua realidade. Ele não aceita mais uma explicação que se enquadre no que ele considera natural, pois começa a entender que o que está acontecendo não é comum e uma explicação corriqueira não dá conta de abarcar o que realmente esteja se passando. Por isso, Stefano Gron entra no âmbito do insólito.

Há, ainda, outro ponto no qual a repetição aparece e que se dá pela personagem Massigher, que tenta avisar a família Gron sobre o alagamento do rio e sobre a urgência de saberem do estado em que a água está. Em um primeiro momento, tenta falar com todos os presentes, mas Maria conduz a conversa de forma que ele entende que não deve falar sobre o assunto. Instantes depois, tenta conversar diretamente com a senhora Gron, que, desta vez, deixa claro que quer ignorar a questão. Ela não deseja que isso seja discutido de forma alguma, nem com a família toda e nem com ela mesma. Após mais uma insistência de falar sobre a enchente com Maria, Massigher tenta fazer com que Federico saia com ele para ambos verem como está a água do rio e é novamente interrompido por Maria Gron, que não quer que eles saiam no frio.

Se, por um lado, esses temas são repetidamente trazidos à tona, por outro, a matriarca da família Gron os bloqueia sempre que

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43502

emergem. Ela demonstra seu descontentamento e tenta encerrar a conversa tão logo as estátuas, os barulhos e o alagamento são mencionados. Sua técnica mais utilizada é diminuir a proporção que é dada aos assuntos. Entretanto, o leitor sabe que ela tem consciência da importância do que está sendo trazido à tona e quer deixar a conversa de lado para que explicações claras não sejam expostas:

> «*Mi sono spiegata male » fece la signora accentuando la gentilezza (‘che stupida sono stata’ pensava intanto ‘non potevo trovare qualcosa di meglio?’). «L’avevo detto, sì, di toglierli, ma in termini vaghi, più che altro per scherzo l’avevo detto, naturalmente...»*[7] (BUZZATI, 1987, p.54)

Além disso, a narração também mostra que ela quer escapar desses tópicos especificamente porque lhe desagradam. Sua insistência em evitar temas que lhe são indesejáveis sugere que há alguma motivação não dita:

> La signora Gron contrasse lievemente il naso; faceva sempre così quando uno toccava argomenti ingrati e bisognava correre ai ripari. La faccenda delle due statue nascondeva qualcosa e lei aveva capito; qualcosa di spiacevole che bisognava quindi tacere.[8] (BUZZATI, 1987, p.54)

Mais um aspecto apontado por Freud quanto à repetição que leva ao sentimento de *Unheimliche* é a coincidência. Ele

7 – Me expliquei mal – falou a senhora, acentuando a gentileza (“como fui estúpida” pensava, no entanto, “não consegui encontrar nada de melhor?”). – Eu disse, sim, que poderiam levá-los [os cães], mas em termos vagos, falei mais por brincadeira, naturalmente. (tradução nossa).

8 A senhora Gron contraiu levemente o nariz; fazia sempre assim quando alguém tocava em assuntos indesejáveis e precisava se apressar para repará-los. O caso das duas estátuas escondia alguma coisa e ela tinha entendido; alguma coisa desagradável que tinha que silenciar. (tradução nossa).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43502

dá exemplos de quando um indivíduo se depara com o mesmo número ou com o mesmo nome: se um número ou um nome fossem vistos uma vez ou outra, não causariam surpresa; contudo, quando alguém se depara com eles com frequência em um pequeno período de tempo, essa coincidência gera estranhamento e a sensação de que haja algum significado por trás do número ou do nome. Em "Eppure battono alla porta", o fato de os barulhos serem escutados na mansão e de o alagamento acontecerem no mesmo dia em que as estátuas foram removidas, unidos à atitude da senhora Gron evitar todos os três assuntos levam a uma sensação estranha. O sincronismo dos acontecimentos leva o leitor a crer que eles estejam ligados de alguma forma que não é explicada.

Ainda no ensaio "O estranho", Freud explica como o princípio animista do mundo também causa o efeito de estranhamento nas pessoas. Como mencionado, esse princípio se liga a um estágio da infância não superado, no qual alguém atribui vida e poderes a objetos inanimados ou que existam forças que controlem os eventos no mundo. No conto, há um momento no qual a possibilidade de as estátuas terem vida é mencionada:

> «Trovato giù nel fiume! » commentò ancora il padre, tornando all'argomento dei cani. «Come è possibile che sia finito giù al fiume? Non sarà mica volato, dico.»
>
> «E perché no?» fece il dottor Martora gioviale.
>
> «Perché no cosa, dottore?» chiese la signora Maria, diffidente, non piacendole in genere le facezie del vecchio amico.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43502

> «Dico: e perché è poi escluso che la statua abbia fatto un volo? Il fiume passa proprio lì, sotto. Venti metri di salto, dopo tutto.»[9] (BUZZATI, 1996, p.56)

Mesmo que essa possibilidade seja mencionada por brincadeira, ela incomoda a senhora Gron. Tendo em vista que ela parece saber o motivo pelo qual a noite esteja tão incomum, seu degradado causado pela menção de as estátuas terem vida sugere que este seja outro tópico no qual ela não queira se aprofundar. Em outras palavras, Maria não quis falar sobre os barulhos e a enchentes, mas eram acontecimentos preocupantes; por isso, o fato de os cães desaparecerem e a hipótese de terem vida lhe desagradarem pode ser um indício de que este ponto também seja verdade.

Um ponto que une a repetição e o princípio animista do mundo são as chegadas de pessoas de fora à casa dos Gron a fim de adverti-los. Massigher anuncia sua presença pela campainha, que é escutada pela família. Ele tenta avisá-los sobre a água do rio, mas é impossibilitado por Maria. Depois, o mordomo comunica que o fazendeiro Antonio está ali e pretende falar com algum membro da família. Sua presença é breve, pois também está ali para falar sobre a enchente e não é levado a sério. Quando a água finalmente chega, escuta-se uma batida na porta. Ao questionarem quem poderia ser, Massigher responde: «*Non c'è nessuno, naturalmente, oramai. Pure battono alla porta, questo è positivo. Un messaggero forse, uno spirito, um'anima, venuta ad avvertire. È una casa di signori,*

9 – Encontrado lá embaixo, no rio! – Comentou ainda o pai, voltando ao assunto dos cães. – Como é possível que tenha ido parar lá? Não terá voado, digo.
– E por que não? – falou o doutor Martora, jovial.
– Por que não o quê, doutor? – perguntou a senhora Maria, desconfiada, não gostando do tipo do gracejo do velho amigo.
– Digo: e por que é exclusa a possibilidade de que a estátua tenha feito um voo? O rio passa logo ali abaixo. Seriam vinte metros de salto, afinal. (tradução nossa).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43502

questa. Ci usano dei riguardi, alle volte, quelli dell'altro mondo.»'[10] (BUZZATI, 1987, p.65). Neste sentido, podemos entender que o que vinha sendo ocultado, sejam as estátuas ou alguma outra coisa desconhecida e inumana, anuncia sua chegada.

Ferreira (2009), ao falar sobre o *Unheimliche*, escreve que

> não há recalque sem retorno do recalcado. A cada retorno, o recalcado esbarra com um soldado vigilante e incansável, chamado eu. Porém, mesmo assim, o inconsciente insiste em romper os bloqueios do eu, o que faz com que o recalcado regresse como disfarce no sintoma [...]. (p.108)

No final do conto, a água, continuamente ignorada pela senhora Gron, vai na direção da casa de forma ameaçadora. Tudo o que fora enterrado com palavras – ou seja, as estátuas, os barulhos e o alagamento – retorna enquanto ação e emerge com potência total. Uma força até então ignorada mostra sua potência, o que nos leva a crer que os temas escondidos eram apenas parte de uma força muito maior, isto é, eram apenas sintomas do retorno do recalcado. Esta força desconhecida, portanto, é o *Unheimliche*: sendo o que deveria ter permanecido escondido, mas que veio à luz, o estranho é o reprimido que retorna.

Aquilo que fora escondido pela senhora Gron e ignorado por sua família retorna de maneira espantosa. O que vinha sendo ocultado volta com força e, uma vez que retornou com toda sua energia, o reprimido não pode mais ser contido. As postulações de Edmund Burke acerca do sublime, presentes em Sage (1990), mostram que

10 – Naturalmente, não há ninguém agora. Contudo, batem à porta, isto é positivo. Um mensageiro, talvez, um espírito, uma alma que veio para advertir. É uma casa de senhores, esta. Mandam sinais de atenção, às vezes, aqueles do outro mundo. (tradução nossa).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43502

este é provocado por coisas que aterrorizam. Uma das fontes do medo elencadas por Burke é o poder. O que bate à porta da casa dos Gron tem mais poder do que eles e, por isso, amedronta. O *Unheimliche* torna-se incontrolável e apavorante – e, como já colocado por Freud, se relaciona propriamente com o assustador, com o que provoca horror e medo. Zangrandi (2014, p.7) escreve justamente que uma das temáticas de Buzzati é o medo declinado nos seus múltiplos aspectos.

Burke também coloca a obscuridade como outro fator que leva ao sublime. O medo provocado por algo possivelmente perigoso desaparece assim que conseguimos apreender sua natureza. Desta forma, se não podemos compreender alguma coisa, não somos capazes entender se é potencialmente perigosa ou não e, assim, ela se torna ameaçadora.

O conto de Buzzati é construído inteiramente pela obscuridade e prova disso são os questionamentos repetitivos das personagens. Quando algo estranho acontece, não há uma exposição convincente da natureza do evento que faça com que as personagens retornem à naturalidade. Elas permanecem no campo do insólito e, por isso, as perguntas se repetem. Nem os Gron, nem os visitantes da mansão e nem o leitor recebem, em nenhum momento, alguma explicação sobre os eventos incomuns que acontecem naquela noite. Isso tudo porque as respostas são ocultadas por Maria, o que faz com que permaneçam obscuras.

Ao contrário de muitos contos de Buzzati, "*Eppure battono ala porta*" não prevê nenhuma verdade pré-estabelecida para que construamos uma realidade clara. Carlos (2011) nota que

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43502

há uma relação entre escrita jornalística e a escrita de ficção de Buzzati, dado que o autor inicia muitos de seus contos e crônicas respondendo aos 5 "W" do inglês: *who*?, *what*?, *when*?, *why*?, *where*? (quem?, o quê?, quando?, porque?, onde?). Este modelo de escrita contribui para a criação de verdades, que definirão uma ideia de real. Além disso, é comum que seus contos sejam escritos com narração em primeira pessoa ou em terceira pessoa e com foco em uma personagem. Isso significa que o leitor acompanhará a história pela perspectiva de uma personagem e, portanto, terá acesso à realidade dela. Tudo o que não se enquadrar no que é considerado comum por ela será insólito.

"Eppure battono alla porta" não se enquadra nesta forma de escrita buzzatiana. As respostas quanto a quem fazia o quê, quando, porque e onde não são apresentadas e não acompanhamos as impressões de nenhuma personagem específica. Pelo contrário: além da ausência da perspectiva de alguém, o leitor tem acesso a algumas impressões de Massigher e da senhora Gron, que parecem ser as únicas personagens que sabem um pouco do que está em jogo, mas que, ainda assim, não fornecem informações completas. O desconhecido paira até mesmo quando os pensamentos dessas duas personagens são inseridos na narrativa. O conto se torna incomum, então, por não haver uma realidade definida e o leitor deve construí-la com informações escassas. A história é inteiramente construída a partir da obscuridade, o que leva a uma tensão angustiante, pois há indícios de que algo ameaçador está por vir, mas não se sabe o quê.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43502

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos notar que o *Unheimliche* perpassa o conto "Eppure battono alla porta" do escritor italiano Dino Buzzati. As categorias narrativas são o primeiro indício da presença do estranho, tendo-se no tempo e no espaço elementos provocadores de angústia. Personagens e narração, por sua vez, são as categorias fundamentais que fazem com que o insólito (e, portanto, o estranho) se manifeste no enredo. É a partir da narração que compreendemos que as personagens escondem algo e suas ações são reflexos disso. Além disso, as ações das personagens Massigher e Maria Gron são motivadas justamente por aquilo que escondem.

O estranho aparece ainda na repetição, na coincidência dos eventos da narrativa e na possibilidade de seres inanimados terem vida. Contudo, as respostas são escondidas e os acontecimentos se tornam obscuros. Isto significa que os pontos que levam ao *Unheimliche* são reprimidos. A tentativa de sepultamento desses elementos, contudo, é vã, pois são apenas sintomas de uma força muito maior que quer se fazer presente. Quando o que estava sendo reprimido retorna com poder e não pode ser controlado, gera medo. As personagens percebem os alertas de que algo incomum está acontecendo, mas, por ser desconhecido, se torna também angustiante. Sua realidade vai sendo diluída aos poucos na narrativa, o que faz com que tenham uma experiência insólita.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail (1998). "Formas de Tempo e Cronotopo no Romance (Ensaios de poética histórica)". In: _____. *Questões de literatura e de estética:* a teoria do romance. 4.ed. São Paulo: Unesp.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43502

BATISTA, Angélica Maria Santana (2007). "As (des)fronteiras do insólito na literatura: reflexões e possibilidades na contemporaneidade". In GARCÍA, Flavio (Org.). *A banalização do insólito:* questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa. Rio de Janeiro: Dialogarts. p.45-65.

BERNARDINI, Aurora (2018). *Literatura Fundamental 59* - O deserto dos Tártaros - Aurora Bernardini. Entrevistador: Ederson Granetto. Disponível em: http://tvcultura.com.br/videos/34237_literatura-fundamental-59-o-deserto-dos-tartaros-aurora-bernardini.html. Acesso em 12. Set. 2018.

BUZZATI, Dino (1987). "Eppure battono alla porta". In: _____. *La boutique del mistero.* Milão: Arnoldo Mondadori Editore.

CARLOS, Ana Maria (2011). "Dino Buzzati jornalista e o insólito no cotidiano". In: Simpósio Internacional De Letras E Linguística, 2. *Anais do SILEL*. Uberlândia: EDUFU. In http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2011_1528.pdf Acesso em: 30.Mai. 2017.

FERREIRA, Nadiá Paulo (2009). O insólito e o estranho. In: GARCÍA, Flavio; MOTTA, Marcus Alexandre (Orgs). *O insólito e seu duplo.* Rio de Janeiro: EdUERJ. p.107-213.

FREUD, Sigmund (1969). "O 'estranho'". In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud.* Rio de Janeiro: Imago. v.XVII, p.235-269.

GARCÍA, Flavio. "A manifestação do insólito ficcional, na categoria personagem, como marca do fantástico modal: uma leitura de "A gorda indiana", do escritor moçambicano Mia Couto". *Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo*, Vitória da Conquista, 2(2), 33-45, jul./dez. 2012a. In http://periodicos.uesb.br/index.php/redisco/article/viewFile/1254/1145 Acesso em: 08.Ago.2017.

_____ (2007). "O "insólito" na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários." In: GARCÍA, Flavio (Org.). *A banalização do insólito:* questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa. Rio de Janeiro: Dialogarts. p.11-22.

PESSANHA, Fábio Santana (2008). O insólito na dimensão do poético: o movimento de um questionar. In: GARCÍA, Flavio (Org.). *Narrativas do insólito:* passagens e paragens. Rio de Janeiro: Dialogarts. p.32-48.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43502

SAGE, Victor. Edmund Burke (1757). In: SAGE, Victor (ed.). *The Gothick Novel:* a selection of critical essays. London: Macmillan. p.33-38.

ZANGRANDI, Silvia (2014). *Dino Buzzati:* L'uomo, l'artista. Bolonha: Pàtron editore.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43495

10

OS SONHOS FAMILIARES EM *EL MATERIAL HUMANO* (2009), DE RODRIGO REY ROSA

Rodrigo de Freitas Faqueri (IFSP)

Recebido em 22 jun 2019.
Aprovado em 20 ago 2019.

Rodrigo de Freitas Faqueri é Doutor em Letras com ênfase em Literatura Guatemalteca pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, tendo como tema central a estética da violência na obra de Rodrigo Rey Rosa. Participou do PDSE ofertado pela CAPES na Universidad Nacional de Costa Rica. Mestre em Letras também pela Universidade Presbiteriana Mackenzie com ênfase nas Literaturas Brasileira e Argentina, tendo como temas principais os estudos em Mito, Reatualização Mítica, Dialogismo e Hipertextualidade (2013). Graduado em Licenciatura em Letras Habilitação Português/Espanhol pela mesma instituição em 2008. Atualmente é professor EBTT do IFSP - Campus Itaquaquecetuba. Possui experiência em estudos da área de Letras, com ênfase em Línguas Portuguesa e Espanhola e suas respectivas literaturas assim como em Estudos Culturais.

Resumo: Este artigo traz à tona um olhar sobre a literatura centro-americana a partir de um estudo realizado sobre o romance *El Material Humano* (2009), do escritor guatemalteco contemporâneo Rodrigo Rey Rosa. Como representante centro-americano, Rey Rosa apresenta as muitas faces de uma localidade imensamente rica para análises e estudos profundos, uma vez que seus textos possuem

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43495

uma primorosa singularidade, construindo um projeto estético para ressignificar a identidade centro-americana e guatemalteca. Em *El material humano* (2009), encontra-se a história de uma personagem que consegue autorização para estudar os arquivos da Polícia Nacional Guatemalteca encontrados por acaso em um antigo hospital militar desativado. Entre sua busca pelos acontecimentos históricos que preenchem os arquivos da PNG e a sua vida, o protagonista se vê imerso em sonhos que lhe são extremamente familiares, mas que lhe causam um desconforto enorme exatamente por esta familiaridade e pela proximidade com a realidade em que ele está inserido. Assim, as indagações da personagem são sempre permeadas pelas suas experiências reais atreladas às situações consideradas do universo insólito.
Palavras-chave: Sonhos; Estranho familiar; Insólito; Rey Rosa.

Resumen: Este artículo evidencia una mirada sobre la literatura centroamericana a partir de un estudio realizado sobre la novela *El Material Humano* (2009), del escritor guatemalteco contemporáneo Rodrigo Rey Rosa. Como representante centroamericano, Rey Rosa presenta las muchas facetas de una localidad inmensamente rica para análisis y estudios, una vez que sus textos poseen una primorosa singularidad, construyendo un proyecto estético para resignificar la identidad centroamericana y guatemalteca. En *El material humano* (2009), se encuentra la historia de un personaje que logra tener autorización para estudiar los archivos de la Policía Nacional Guatemalteca encontrados por casualidad en un antiguo hospital militar desactivado. Entre su busca por los sucesos históricos y la verdad que se están presentes en los archivos de la PNG y en su vida, el protagonista se ve inmerso en sueños que le son extremadamente familiares, pero que le causan una incomodidad enorme exactamente por dicha familiaridad y la

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43495

cercanía con la realidad en que él se encuentra. Siendo así, los cuestionamientos del personaje son siempre permeados por sus experiencias reales atrailladas a situaciones consideradas del universo insólito.
Palabras clave: Sueños; Raro familiar; Insólito; Rey Rosa.

INTRODUÇÃO

Nascido na Guatemala em 1958, Rodrigo Rey Rosa é um dos novos nomes da literatura hispano-americana contemporânea. Depois de abandonar a carreira de Medicina em seu país, residiu em Nova York e em Tanger. Em sua primeira viagem ao Marrocos, conheceu o escritor Paul Bowles, que foi o primeiro tradutor de seus livros para o inglês. Já escreveu romances, livros de relatos e contos, entre os quais se encontram *El cuchillo del mendigo* (1985), *El agua quieta* (1989), *Cárcel de árboles* (1991), *El salvador de buques* (1992), *Lo que soñó Sebastián* (1994), *Que me maten si...* (1996), *El cojo bueno* (1996), *Ningún lugar sagrado* (1998), *La orilla africana* (1999), *Piedras encantadas* (2001), *El tren a Travancore* (2002), *Otro zoo* (2005), *Caballeriza* (2006), *Siempre juntos y otros cuentos* (2008), *El material humano* (2009), *Severina* (2011), *Los Sordos* (2012), *La cola del dragón* (2014), *Fábula Asiática* (2017) e *El País de Toó* (2018). Suas obras, que já foram traduzidas a vários idiomas, representam a literatura centro-americana contemporânea.

Rey Rosa é um autor que traz uma perspectiva renovadora para a literatura de seu país e proporciona uma inovação no fazer literário no continente. Para Cano (2012), em *Cárcel de árboles,* por exemplo, tem-se uma exploração lúcida de uma modalidade escritural que lhe proporciona uma abertura para o desenvolvimento de questionamentos no âmbito ético e

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43495

também estético. O escritor guatemalteco busca uma detalhada profundidade autorreflexiva sobre diferentes temáticas e questionamentos presentes em suas obras:

> En esta novela, Rey Rosa ejecuta una minuciosa cavilación autorreflexiva sobre los diversos rasgos que permiten situar una obra en el campo de la CF, a la vez que establece un diálogo intertextual con tres renombrados exponentes de esta tradición escritural en el continente hispanoamericano: Rubén Darío, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. (CANO, 2012, p.2)[1]

Ao relacionar a escrita de Rey Rosa com a destes três tradicionais escritores hispano-americanos, Cano busca evidenciar que a escrita do guatemalteco rompe com as estruturas anteriores e busca seu lugar como representante exponencial de sua geração contemporânea, trazendo uma nova configuração para a literatura atual guatemalteca ou centro-americana assim como tais escritores buscaram fazer em suas respectivas gerações.

Em suas narrativas, além do enigma presente, trabalha-se a temática da violência que transcende a realidade e se magnetiza na ficção focada na circunstância da Guatemala em pós-guerra e o absurdo narrado em uma prosa de grau zero que traduz a desesperança filosófica em seus contos e também em seus romances (GUTIÉRREZ, 2008).

Para esta análise, foi escolhido o romance *El material humano* (2009), no qual, além da violência claramente exposta, pode-se

1 Neste romance, Rey Rosa executa uma minuciosa cisma autorreflexiva sobre os diversos traços que permitem situar uma obra no campo da ficção científica, uma vez que estabelece um diálogo intertextual com três renomados expoentes desta tradição escritural no continente hispano-americano: Rubén Darío, Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43495

perceber a construção do narrador protagonista, que propõe a eliminação da fronteira entre a realidade e a ficção e habilita-se, então, a possibilidade de esses dois universos se misturarem a ponto de não se poder distingui-los claramente por conta do absurdo existente no cotidiano da personagem protagonista e de suas experiências. As imagens que são construídas na narrativa se contrapõem entre a calma e a agressividade, quase sempre a primeira sendo transgredida pela agressividade direta ou indireta dos fatos ocorridos que refletem a violência pertencente ao texto.

Além disso, a violência também permite a construção do insólito na narrativa a partir dos sonhos tidos pelo protagonista e pelo absurdo narrado, por exemplo, nos motivos de fichamento de guatemaltecos nos arquivos policiais ou dos acontecimentos narrados em determinados contos como "La entrega", "El camino se dobla", "El monastério", "La señal, La llave perdida", "La razón", "El agua quieta", todos compilados no livro *1986. Cuentos completos* (2014).

Nestas narrativas apontadas, a perspectiva fantástica se apresenta e permanece para proporcionar uma reflexão sobre a pluralidade de sentidos ocasionada pelas construções imagéticas do insólito não só com suas temáticas, mas também em suas estruturas narrativas complexas. Com o desenvolvimento das tramas, o real e o ficcional mesclam-se nas ações e indagações dos protagonistas fazendo com que a aproximação com o real seja posta em xeque pelo absurdo que se pode encontrar no cotidiano descrito nos enredos.

Nesta perspectiva, estrutura-se a narrativa analisada neste artigo: implantando seus alicerces com elementos considerados do universo

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43495

onírico no qual os parâmetros de realidade e racionalidade não são os mesmos considerados pelos indicadores da verossimilhança e da lógica real. Constrói-se uma suposta estabilidade que poderá ser modificada e indagada a qualquer momento não pelo crivo do leitor simplesmente, mas, principalmente, pelo direcionamento dado pelo narrador à história contada.

EL MATERIAL HUMANO (2009): UMA ESTRANHA FAMILIARIDADE NA (IR)REALIDADE HISTÓRICA

Em *El Material Humano* (2009), Rey Rosa traz indícios de que a narrativa será autobiográfica pelas semelhanças existentes entre a vida do próprio autor e do narrador-protagonista. Entretanto, com o desenvolvimento da trama, o real e o ficcional mesclam-se nas ações e indagações do protagonista fazendo com que a aproximação com o real seja posta em xeque pelo absurdo que se pode encontrar no cotidiano descrito no enredo.

Dividida em quatro cadernetas e cinco cadernos de anotações, a narrativa se produz, aparentemente, como um relato das experiências e das descobertas do narrador-protagonista no Arquivo do antigo Palácio da Polícia. Entretanto, os relatos sobre os arquivos se misturam com experiências do cotidiano vividas além dos papéis achados e do lugar que os guarda.

Na obra analisada, o narrador-protagonista traz algumas citações de escritores conhecidos como Kafka, Borges, Voltaire e Albert Camus, assim como as suas experiências pessoais como investigador para analisar um arquivo policial. Ao citar esses autores, o real e o ficcional também se emaranharam na narrativa a partir dessa perspectiva, pois o conhecimento do real se

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43495

torna possível por meio dos olhares oriundos da ficção e/ou dos pensamentos filosóficos.

Nesta narrativa, ao construir seu narrador-protagonista e a história que o involucra, Rey Rosa faz com que se elimine a fronteira entre a realidade e a ficção. Um escritor, personagem principal da trama, mas que não traz um nome próprio declarado, apresenta semelhanças com o próprio autor: ambos recebem a permissão de estudar os arquivos da Polícia Nacional Guatemalteca encontrados no porão de um hospital militar em 2005.

Com relação à estruturação dos enigmas que aparecem na narrativa por conta dos acontecimentos curiosos em torno dos arquivos policiais pesquisados, o narrador propõe pensar no jardim borgeano dos *senderos que se bifurcan*[2] e no detetive que imagina seu trabalho como a movimentação de um labirinto infinito. As dúvidas que envolvem o narrador e inclusive seus medos diante de telefonemas no meio da noite e sonhos confusos não são solucionados, mas multiplicados por variantes presentes no enredo. O próprio narrador não aclara seus questionamentos e chega a propor o seguinte:

> Inesperadamente me pregunto qué clase de Minotauro puede esconderse en un laberinto como éste. Tal vez sea un rasgo de pensamiento hereditario creer que todo laberinto tiene su Minotauro. Si éste no lo tuviera, yo podría caer en la tentación de inventarlo. (REY ROSA, 2009, p.56)[3]

2 Na tradução, *caminhos que se bifurcam*, fazendo-se alusão ao conto de Jorge Luis Borges que possui este título.

3 Inesperadamente me pergunto que tipo de Minotauro pode se esconder num labirinto como este. Talvez seja um traço de pensamento hereditário acreditar que todo labirinto tem seu Minotauro. Se este não o tivesse, eu poderia cair na tentação de inventá-lo. (REY ROSA, 2011, p.58).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43495

Depois de um bom período afastado, antes de ser teoricamente liberado de sua suspensão para acessar o Arquivo, o protagonista relata o desejo de retornar àquele ambiente com personagens que coincidem com os pertencentes ao mundo de Kafka, onde as personagens principais correntemente enfrentam um campo complexo, que se sustenta com preceitos incógnitos e que quase nunca chegam a compreender efetivamente; um universo regido pela inverossimilhança e pela irrealidade que desestabiliza a lógica humana mais simples e natural, provocando pânico naqueles que não imergem em sua totalidade:

> Sin duda, quiero volver al Archivo. Quiero ver de nuevo el lugar, con la tropa de investigadores que me hacen pensar en personajes de Kafka, con sus ropas estrafalarias, sus *piercings* y tatuajes debajo de las gabachas de uniforme color ocre con insignias verde esperanza donde dice <<Proyecto de Recuperación del Archivo>>; [...] Todos, en cierta manera, archivan y registran documentos *por* o *contra* su propio interés. Con anticipación, y quizás a veces con temor también. Nadie sabe, como dicen, para quién trabaja – ni menos aún para quién trabajó. (REY ROSA, 2009, p.85-86)[4]

Neste trecho acima, consegue-se perceber os contrapontos de uma estrutura linguística arquitetada na (ou pela) violência: o protagonista deseja voltar ao Arquivo para ver a *tropa* de pesquisadores que ali trabalham. Com o termo em destaque,

4 Sem dúvida, quero voltar ao Arquivo. Quero ver novamente o lugar, com a tropa de pesquisadores que me lembram personagens de Kafka, com suas roupas espalhafatosas, seus *piercings* e tatuagens sob os aventais dos uniformes ocre com insígnias verde-esperança, em que se lê: "Projeto de Recuperação do Arquivo". [...] Todos, de certa maneira, arquivam e inspecionam documentos *por* ou *contra* seu próprio interesse. Com premeditação, e às vezes talvez com medo, também. Ninguém sabe, como dizem, para quem trabalha – muito menos para quem trabalhou. (REY ROSA, 2011, p.90)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43495

remete-se à ideia de um termo militar, um exército preparado, com seus uniformes ocres, marchando sob as ordens expressas para cumprir sua missão. Contrapondo essa imagem, têm-se as *roupas espalhafatosas*, *piercings* e *tatuagens* que não condizem com o ambiente militar, mas que ajudam a construir esse cenário surreal da narrativa. Além disso, os uniformes ocres possuem um emblema de cor específica: verde-esperança o que também reforça o caráter contrastante da imagem mostrada.

Dessa forma, nas mesmas personagens, tem-se a perspectiva da agressividade militar, que remonta à história violenta guatemalteca com a esperança refletida na coloração do distintivo e nas características dos apetrechos utilizados por esses diversos pesquisadores que aludem aos anseios de parte da população atual em aclarar a verdade sobre os atos praticados pelo Estado. Complementando o enigma da narrativa e reforçando a ideia de insegurança dentro do relato, tem-se a última linha do trecho em que ninguém afirma para quem trabalha ou para quem trabalhou. Dessa maneira, não se sabe se são agentes do Governo infiltrados ou pesquisadores querendo trazer à tona a verdade, ou mesmo (ex) guerrilheiros buscando informações oficiais ou algo mais.

A verdade é que não se sabe quem são realmente as pessoas que trabalham no Arquivo e quais seus propósitos ali. Cria-se uma atmosfera nublada a partir de elementos que poderiam ser simplesmente classificados como comuns, porém são mostrados ao leitor com características peculiares que propiciam a dúvida ao se tentar confiar em suas proposições e atitudes.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43495

É interessante também ressaltar que essas personagens, aparentemente pertencentes ao universo kafkiano de acordo com o narrador, fazem parte da realidade guatemalteca. São personagens fictícias (ou não) que complementam o cenário real e histórico da Guatemala atual, vagando pelos dados dos relatórios policiais, convivendo com a barbárie escrita em milhares de folhas e praticada no cotidiano do país durante todo o século XX. O emaranhamento do real com o ficcional se desdobra dentro das variáveis apresentadas na narrativa causando dúvida, estranhamento e inquietação no leitor.

No quinto caderno, de capa espanhola, o protagonista inicia seu relato afirmando ter descoberto seu apelido dado pelos trabalhadores do Arquivo a ele. Os arquivistas o chamam de *Matrix*. No filme de 1999, estrelado por Keanu Reeves, um jovem programador agoniza por conta de pesadelos obscuros após ser conectado por cabos a um imenso sistema de computadores e, à proporção que seus sonhos se repetem, começa a duvidar da realidade em que está inserido[5].

Na obra de Rey Rosa, o apelido dado à personagem principal reflete o enredo narrado nos cadernos e cadernetas apresentados, pois tem-se uma realidade à qual se custa dar credibilidade pelas constantes evidências da violência ao ser humano e à convivência pacífica que poderia existir em uma sociedade. A *Matrix* de Rey Rosa é o Arquivo de La Isla e toda a narrativa envolta nele é iniciada a partir dos fatos descobertos ali. É a essência de *El material humano* percebida pelas diversas realidades possíveis ao se conectar

5 O programador logo descobre, através de outras personagens, que a realidade em que vivia era na verdade uma simulação interativa neural, chamada Matrix, e que o mundo vivia uma era pós-apocalíptica dominada por máquinas com autoconsciência, sustentadas pela bioeletricidade gerada pelos corpos humanos ligados à Matrix.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43495

aos seus caminhos levantados. Descrevendo mais uma vez esse ambiente onírico, o narrador faz o seguinte relato após divulgar seu apelido de origem cinematográfica:

> Como en una parábola de Kafka, para ingresar en el polvoriento laberinto que es el Archivo de La Isla, bastó con pedir permiso. Dentro, cuarto oscuro y húmedo tras cuarto oscuro y húmedo, todos llenos de papeles con su pátina de excrementos de ratas y murciélagos; y, pululando por ahí, más de un centenar de héroes anónimos, uniformados con gabachas, protegidos con mascarillas y guantes de látex– y vigilados por policías, por círculos concéntricos de policías, por policías integrantes de las mismas fuerzas represivas cuyos crímenes los archivistas investigan. (REY ROSA, 2009, p.143)[6]

Neste trecho, a construção da narrativa questiona a veracidade da realidade frente aos absurdos descritos. O ambiente, quase uma metáfora kafkiana, abriga defensores da verdade e pesquisadores de boa-fé, que são vigiados por perto por policiais que poderiam ser potencialmente acusados pelas informações encontradas naqueles documentos. A tensão provocada pela presença dos policiais em grande quantidade monitorando as ações dos arquivistas é aumentada pelo ambiente que os acomoda: um labirinto escuro e úmido cheio de papéis condenatórios das ações abusivas e violentas da Polícia Nacional, cobertos por dejetos de ratos e morcegos, como se essa informação adicional reforçasse a ideia repulsiva das

6 Como numa parábola de Kafka, para entrar no empoeirado labirinto que é o Arquivo de *La Isla*, foi só pedir permissão. Lá dentro, quarto escuro e úmido seguido de outro quarto escuro e úmido, todos cheios de papéis com sua pátina de excrementos de ratos e morcegos; e, pululando por ali, mais de uma centena de heróis anônimos, uniformizados com aventais, protegidos por máscaras e luvas de borracha – e vigiados por policiais, por círculos concêntricos de policiais, por policiais integrantes das mesmas forças repressivas cujos crimes os arquivistas pesquisam. (REY ROSA, 2011, p.151).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43495

atitudes governamentais executadas por seus agentes contidas naqueles papéis, engrossando o caráter sujo e pútrido da realidade guatemalteca. Curiosamente, para entrar neste espaço foi somente necessário o protagonista solicitar uma permissão. Para o leitor, a premissa também é válida: basta ler as cadernetas e cadernos apresentados pelo narrador para entrar neste universo insólito. Nada necessariamente explícito, mas, de todos os modos, aterrorizante.

Esse universo, ora surreal ora real, mas fora dos padrões considerados em certo ponto aceitáveis pela realidade é o que ambienta a narrativa apresentada por Rey Rosa. Tal território se torna paradoxal quando se tem a consciência de que as referências postas para a construção desse ambiente partem da realidade guatemalteca: os relatos feitos pelo protagonista, os cenários descritos, os trechos de obras e recortes de notícias de jornais, as ruas e cidades percorridas remontam a Guatemala atual vista a partir de uma perspectiva que questiona a veracidade dos acontecimentos por causa do absurdo presente nos fatos contados. Envolvendo todos esses relatos e cercando as personagens da narrativa está a violência, seja clara e atroz, como as mortes relatadas, seja mais sutil, porém não menos assustadora, como as ameaças e os sonhos do protagonista.

Os relatos de seus sonhos começam quando o protagonista viaja para Oaxaca, México. Depois de uma tarde bebendo mescal em terras mexicanas, à noite uma *catarata de visões e lembranças*[7] percorrem sua mente. Com autorização para retornar ao Arquivo somente após uma conversa pessoalmente com o chefe, os pesadelos do protagonista começam a ser relatados.

7 *Por la tarde, increíble borrachera de mezcal. De noche, catarata de visiones y recuerdos.* (REY ROSA, 2009, p.89).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43495

Os três primeiros pesadelos do narrador possuem alguns traços em comum. Seus pais aparecem dentro dos relatos ou então suas aflições inconscientes se passam na casa de seus familiares. No primeiro, estando na casa de seus pais com B+, sua namorada, o narrador começa a ouvir risadas que classifica como tipicamente de "fantasmas". O que o assusta, porém, não são as risadas, mas a imagem que vê depois disso:

> Una pesadilla inolvidable, anoche que volvía de Oaxaca. [...] No fue un sueño violento, fue lo que se diría un auténtico sueño de fantasmas. Estábamos B+ y yo en casa de mis padres, en el dormitorio de mis padres, de pie junto a la puerta vidriera que da al jardín. Por los tonos y brillos verdes de la grama y el verde casi negro de las hojas de los árboles (temblorosas en el mismo sueño), yo sabía que el día declinaba. Hubo un ruido extraño en el fondo de la casa, hacia el corredor que lleva a la sala. Al ponerme a escuchar, oí unas risas demenciales que parecían venir de la cocina. B+ estaba muy asustada. Preguntó: <<¿Qué fue eso?>> <<Fantasmas – le dije –, ésa tiene que ser de un fantasma, o de alguien que nos quiere espantar.>>
>
> Voy al corredor, donde, de pronto, se ha hecho de noche, está muy oscuro. Alargo el brazo – creo que hice también en la cama, mientras dormía – para encender a luz. [...]
>
> Al encender la luz vi a mi padre que entraba desde el balcón. Parecía cansado, estaba mucho más delgado de lo que es en realidad. Traía bajo el brazo algo que pensé que era una botella de cerveza, cerveza oscura. Pienso: <<Entonces, no era él>>. (Mi padre, que yo recuerde, nunca bebió cerveza oscura). Ahora las risas se oyen más débilmente. El hombre de la cerveza, que puede

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43495

> ser mi padre, o no, impasible; como si no hubiera oído nada extraño. Entra en un cuarto y cierra la puerta suavemente. Oigo el clic. Y entonces sí, despierto aterrado, sudando, con frío por el contacto de la pijama mojada con la piel. [...] (REY ROSA, 2009, p.92-93)[8]

Neste trecho, a imagem do pai atrelada à presença de um fantasma descortina uma imagem, que para o protagonista remonta o ambiente familiar, deslocada, entretanto, de sua referência inicial. A ideia do semblante paterno, que é no mínimo conhecida e pode ser em certas ocasiões aconchegante e tranquilizadora, é desmontada pela figura estranha que surge na sacada da casa. Com características semelhantes ao pai do protagonista, mas com detalhes que põem à prova a autenticidade do vulto visto, tem-se o conceito do íntimo, do pessoal, do familiar que se desconfigura a partir de uma situação nova.

De acordo com Freud (1919), essa imagem causadora da inquietude do protagonista dentro de um ambiente familiar pode ser

8 Um pesadelo inesquecível, ontem à noite, na volta de Oaxaca. [...] Não foi um sonho violento, foi, digamos, um autêntico pesadelo com fantasmas. B+ e eu estávamos na casa de meus pais, no quarto deles, em pé junto da porta envidraçada que dá para o jardim. Pelos tons e brilhos verdes da grama e do verde quase negro das folhas das árvores (trêmulas no próprio sonho), eu sabia que o dia estava caindo. Veio um barulho estranho dos fundos da casa, pelo corredor que leva à sala. Fiquei atento e ouvi risadas enlouquecidas que pareciam vir da cozinha. B+ estava muito assustada. Perguntou: – O que foi isso? – Fantasmas – disse eu –, essa risada só pode ser de um fantasma, ou de alguém que quer nos assustar.
Fui até o corredor, onde, repentinamente, fez-se noite. Estava muito escuro. Estiquei o braço – acho que fiz isso também na cama, enquanto dormia – para acender a luz. [...] Ao acender a luz, vi meu pai entrando pela sacada. Parecia cansado, estava muito mais magro do que de fato é. Trazia debaixo do braço algo que pensei ser uma garrafa de cerveja, cerveja preta. Penso: "Então, não era ele". (Meu pai, que eu me lembre, nunca bebeu cerveja preta). Agora, o som das risadas se ouve fracamente. O homem da cerveja, que pode ser meu pai ou não, está impassível, como se não tivesse ouvido nada estranho. Entra num quarto e fecha a porta suavemente. Escuto o clique. E aí sim, acordo apavorado, suando, com frio pelo contato do pijama molhado com a pele. (REY ROSA, 2011, pp.97-98).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43495

classificada como *unheimlich*[9], ou aquilo que não é essencialmente misterioso, nem totalmente obscuro, mas que causa estranheza e desconforto exatamente por ser muito conhecido por aquele que o percebe ou o reconhece.

A personagem presente no sonho do narrador é estranhamente familiar a ele, dada a semelhança ao seu pai, mas o deixa terrivelmente confuso e angustiado por não o reconhecer em sua totalidade. Não podendo afirmar ser seu pai ou não, o protagonista observa atônito a atitude inalterável do espectro diante das risadas enlouquecidas, da mudança na luminosidade do ambiente e da própria presença do narrador na cena.

No segundo sonho relatado, ocorre a morte da mãe do protagonista. A familiaridade com as personagens presentes na ação dá o tom realista e intimista para a situação exposta. Além de sua mãe, sua irmã, Magalí, encontra-se neste relato que também se passa na casa dos pais do protagonista. Outra vez, quando se tem a revelação do oculto que se torna estranhamente familiar, existe a mudança de coloração e luminosidade na cena, mas, dessa vez, esta transformação recai sobre a pele da mãe morrendo:

> ¡Sueño con la muerte de mi madre! Breve pero intensa agonía, en mis brazos. Ha caído de espaldas y se ha dado un golpe en la cabeza – estábamos hablando, un momento antes, de uno de mis viajes. Los colores de su piel cambian de pronto – eran

9 A palavra alemã '*unheimlich*' é obviamente o oposto de '*heimlich*' ['doméstica'], '*heimisch*' ['nativo'] - o oposto do que é familiar; e somos tentados a concluir que aquilo que é 'estranho' é assustador precisamente porque *não* é conhecido e familiar. Naturalmente, contudo, nem tudo o que é novo e não familiar é assustador; a relação não pode ser invertida. Só podemos dizer que aquilo que é novo pode tornar-se facilmente assustador e estranho; algumas novidades são assustadoras, mas de modo algum todas elas. Algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho. (FREUD, 1919, p.3).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43495

> vivos, brillantes, casi eléctricos, y luego, de pronto, palidecen. Está completamente desnuda, y su piel es del color de la ceniza. Ha oscurecido toda ella. Esto ocurre en la cocina de su casa, [...]. Me inclino hasta el suelo para levantarla. En pocos segundos ha adelgazado horriblemente. Quiero llevarla a la sala. En el corredor me encuentro con Magalí, y se produce una discusión absurda acerca de dónde debemos ponerla a descansar. Decidimos llevarla a su cuarto. Yo voy hablando con ella – la llevo en brazos. Ha cerrado los ojos. Le digo <<Mi amor, mi amorcito>> y sé que está muriendo. Al llegar al dormitorio, ha muerto. Despierto entre sollozos. (REY ROSA, 2009, p.95)[10]

Nesse relato, o emagrecimento repentino e drástico da personagem também é destacado assim como no primeiro sonho descrito. Ao citar que as personagens que se revelam em seus sonhos estão radicalmente mais magras, o protagonista remete à ideia de figuras cadavéricas que tomaram o lugar dos semblantes habitualmente conhecidos por ele. A desfiguração dessas personagens, que são familiares para o protagonista, causa assombro, medo e amedrontamento nele por conta das semelhanças que são percebidas nos sonhos em relação à sua realidade. A mudança corporal ocorrida na mãe do protagonista

10 Sonho com a morte de minha mãe! Breve, mas intensa agonia em meus braços. Caiu de costas e bateu a cabeça – um momento antes, estávamos conversando sobre uma de minhas viagens. As cores de sua pele mudam de repente – eram vivas, brilhantes, quase elétricas e, de repente, empalidecem. Ela está completamente nua, e sua pele é cinza. Ela toda escureceu. Isso aconteceu na cozinha de sua casa, [...]. Inclino-me até o chão para levantá-la. Em poucos segundos, ela emagreceu terrivelmente. Quero levá-la para a sala. No corredor, encontro Magalí, e começamos uma discussão absurda sobre o lugar aonde devemos levá-la para descansar. Decidimos levá-la para seu quarto. Eu vou falando com ela – levo-a nos braços. Ela fechou os olhos. Digo a ela: "Meu amor, meu amorzinho", e sei que está morrendo. Ao chegar ao quarto, está morta. Acordo entre soluços. (REY ROSA 2011, p.100).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43495

aponta para a transfiguração na narrativa quanto àquilo que se tinha como familiar e agradável para uma situação caótica dentro de uma possibilidade estranhamente familiar. Tudo estava tranquilo, mãe e filho conversavam na cozinha tranquilamente, mas, de repente, tudo se transforma quando a mãe cai de costas e bate a cabeça.

Tanto no primeiro quanto no segundo sonho existe um elemento de partida que desencadeia as transformações nos relatos: no primeiro, são as risadas enlouquecidas que fazem o protagonista ir até o corredor onde tudo *repentinamente* fica escuro; no segundo, a queda da mãe desencadeia a transformação: antes, com a *pele viva* e *brilhante*, *quase elétrica* e, agora, com a pele cinza, a mãe *escureceu* completamente.

A discussão com sua irmã Magalí no sonho revela o absurdo narrado diante de uma situação angustiante ao mesmo tempo em que se reforça a atenção para o fato de tal acontecimento ser possível na realidade. De certo modo os sonhos descritos podem ser narrativas variáveis para a narrativa central do protagonista. São os diversos caminhos possíveis pelos quais o narrador poderia ter se enveredado em seu próprio relato. Misturam-se linhas narrativas que pairam sobre o real e o imaginário dentro de uma obra que perpassa o biográfico e o ficcional.

Entre esses sonhos, intercalam-se cenas sobre a investigação do narrador sobre Benedicto Tun e os documentos do Arquivo e imagens do cotidiano guatemalteco e do protagonista. Depois do primeiro sonho, o protagonista traz informações sobre a execução de trinta e seis pessoas nos últimos seis meses na região do Lago

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43495

Atitlán, ato denominado "limpeza social" pela imprensa. Os grupos armados publicavam uma lista com o nome das próximas vítimas antes de seus ataques. Logo depois do segundo sonho, o narrador descreve a cena em que foi buscar Pía, sua filha, no catecismo e no estacionamento encontra uma dúzia de guarda-costas acompanhando algumas "mães angustiadas" buscando também seus filhos.

Inaugurando os relatos do terceiro caderno, tem-se a declaração do relator de Direitos Humanos das Nações Unidas, Philip Alston, acusando a Polícia Nacional Guatemalteca de ser a mandante e executora dos assassinatos descritos como "limpeza social" no Lago Atitlán. Segundo o narrador, Philip Alston também afirma que a Guatemala *é um bom país para se cometer um crime*[11]. Neste sentido, entende-se que, tanto nos relatos das cenas do cotidiano guatemalteco quanto nos sonhos do protagonista, tudo aquilo que deveria permanecer secreto e oculto veio à tona de alguma uma maneira. É nesse mundo onírico que os medos tomam forma.

Desse modo, a maioria das cenas relatadas, seja dos sonhos do protagonista, ou seja do cotidiano revelado, são estranhamente familiares na realidade absurda apresentada. O terceiro sonho possui as mesmas características dos relatos anteriores. Novamente na casa de seus pais, o protagonista confronta-se com uma figura familiar, mas com traços que o incomodam:

> Anoche, de nuevo, pesadilla aterradora. Estaba, en el sueño, en casa de mis padres, en el dormitorio al que solíamos llamar <<del abuelito>>. Estoy despierto, pero acostado en la cama, en la oscuridad. Oigo ruidos, me levanto a investigar.

11 <<Éste es un buen país para cometer un crimen.>> (REY ROSA, 2009, p.101).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43495

> Camino, sin encender luces, sigo hacia la sala y el comedor, de donde provienen los ruidos. Al entrar allí, me detengo, asustado. Un hombrecito, evidentemente un ladrón, está inclinado del otro lado de la mesa, de espaldas a mí; busca algo en un mueble que contiene cristalería. Enciendo una luz, el hombrecito se vuelve. Tiene la cara de Mark Rich, un pintor (creo que finalmente frustrado) que conocí en Marruecos y con quien luego hice amistad en Nueva York, pero de quien no he tenido noticias en más de veinte años. ¡Es él! – pienso –, pero mucho más delgado y como en miniatura. Parece que está furioso, su hocico recuerda el de un murciélago. Miro a mi alrededor, en busca de un objeto contundente para atacar o defenderme. El otro toma un gran florero de vidrio que está encima de mueble donde husmeaba, hace ademán de lanzármelo. Yo emito entonces un ruido inarticulado, medio grito, medio gemido que apenas sale de mi boca, para pedir ayuda. Despierto empapado en sudor. Me levanto para comprobar que estoy solo en el apartamento; voy a asegurarme de que la puerta de entrada tiene puesto el pasador. (REY ROSA, 2009, p.102)[12]

12 Ontem à noite, novamente, pesadelo terrível. No sonho, eu estou na casa de meus pais, no cômodo que costumávamos chamar de "quarto do vozinho". Estou acordado, mas deitado na cama, no escuro. Ouço ruídos e me levanto para averiguar. Caminho sem acender as luzes, sigo até a sala e a copa, de onde vêm os ruídos. Ao entrar lá, paro, assustado. Um homenzinho, evidentemente um ladrão, está inclinado do outro lado da mesa, de costas para mim; procura algo numa cristaleira. Acendo uma luz, o homenzinho se vira. Tem a cara de Mark Rich, um pintor (acho que frustrado) que conheci no Marrocos e com quem depois fiz amizade em Nova York, e de quem durante mais de vinte anos não tive notícias. É ele! – penso –, mas muito mais magro, quase uma miniatura. Parece estar furioso, seu focinho lembra o de um morcego. Olho ao redor, em busca de um objeto contundente para atacar ou me defender. O outro pega um grande vaso de vidro que está em cima do móvel no qual xeretava, faz menção de jogá-lo em mim. Eu, então, emito um ruído inarticulado, meio grito, meio gemido, que mal sai de minha boca, para pedir ajuda. Acordo encharcado de suor. Levanto-me para comprovar que estou sozinho no apartamento; vou conferir se a porta de entrada está trancada. (REY ROSA, 2011, p.108).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43495

Neste trecho, assim como nos sonhos anteriores, existe a figura familiar transfigurada em algo que amedronta ou assusta o protagonista dentro de um ambiente também familiar que serve para dar uma aparente tranquilidade ao narrador, mas que se revela sufocante a partir da situação trazida pelo relato. Também se encontra o jogo de luz e sombra nos três sonhos, incorporando elementos cinematográficos que reforçam a dualidade do claro e do escuro (do oculto e do revelado). Essa contraposição é acentuada da mesma forma pelos objetos que o homenzinho soturno possui próximo a ele: uma cristaleira em que mexia quando o protagonista chegou à sala e um vaso de vidro grande pego para ser jogado contra o narrador.

Neste pesadelo, o acender das luzes também revela a figura oculta que causa temor no protagonista. Terrivelmente magro, como as outras imagens, a personagem parece estar furiosa e ter um focinho como a de um morcego, animal comumente relacionado às trevas e à escuridão. A familiaridade é construída a partir da figura do pintor conhecido pelo narrador em Marrocos ao passo que o estranhamento é ponderado com a informação de que o protagonista não o vê há mais de duas décadas juntamente com a magreza notável e o rosto do mamífero de hábitos noturnos.

O ruído inarticulado para pedir ajuda reforça a angústia dentro do relato do sonho remetendo a um aprisionamento, à situação ou à impossibilidade de tentar defender frente ao exposto. O encharcar das roupas pelo suor e o acordar em soluços refletem a intensidade e o desespero trazido pelos sonhos tidos pelo protagonista. No último, a experiência revela-se tão próxima da realidade que o narrador levanta da cama e imediatamente vai conferir o trancamento da

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43495

porta de seu apartamento. Essa sensação do real misturado com o irreal é o que permeia todo o romance e também é a matéria que forma os sonhos do protagonista.

As descrições dos pesadelos que o protagonista tem durante as noites reforçam um tom desesperador e agonizante na narrativa que acabam se transformando em uma agressividade da própria escrita. Os questionamentos feitos, os pensamentos filosóficos expostos e discutidos e as dúvidas da condição humana se transformam, dessa maneira, em uma agressividade, escrita e conceitual.

As características de um ambiente insólito permanecem durante toda a narrativa, entre as indagações e questionamentos do narrador, entre os relatos de violência estatal e cotidiana, reforçando-se em seus sonhos e em detalhes apresentados após tais relatos. Um dos sonhos mais longos relatado pelo protagonista se dá no quinto caderno após descobrir seu apelido no Arquivo. Em uma segunda-feira, relata ter sido perseguido por policiais durante um sonho. Na narrativa, quem comanda a perseguição policial contra ele é uma personagem muito semelhante a Benedicto Tun, antigo diretor do Gabinete de Identificação. O protagonista tem o prazo de um mês para deixar o país e vê esse tempo se esgotando sendo, então, aconselhado por seu pai e por um advogado a fugir. Quando relata a perseguição dos policiais, o narrador diz se esconder em uma casa circular de teto cônico com vários andares:

> Unos policías me buscan en el piso inferior; yo ya estoy escondido cerca del vértice de palma. Los policías desisten y vuelven a salir. No me atrevo a moverme, aunque estoy en una posición imposible,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43495

> con dolor en el cuello y la espalda. Después de un silencio que me parece muy largo, oigo que hay gente en el exterior. [...] (REY ROSA, 2009, p.144)[13]

Logo em seguida, o narrador diz que encontra sua mãe e outras mulheres pertencentes ao grupo Mães Angustiadas, associação de mulheres fundada em 1995 que busca segurança e paz para população guatemalteca. Elas afirmam que ele deve sair do país, pois ainda continuarão as buscas por ele. Depois disso, lembra-se de estar viajando por estradas que o levam a Belize e indaga-se por quanto tempo teria de ficar longe de sua filha Pía.

O intrigante na narrativa fica por parte do relato do narrador feito após dois dias desse sonho. Neste relato, o protagonista conta que construiu mais "blocos Barceló" com sua filha, andou a cavalo e nadou na piscina. Além disso, conta que não viu B+ no dia anterior e que ela havia mandado uma mensagem reclamando da presunção terrível do narrador. Depois, ele faz a seguinte afirmação, separada em uma linha única dos demais parágrafos com relatos de seu cotidiano: *Intenso dolor lumbar*. (REY ROSA, 2009, p.145)[14].

Este comentário poderia ser considerado sem importância caso não se tivesse a informação anterior de que, em seu sonho, há dois dias, o narrador tivesse ficado em uma posição incômoda que o deixa com dor no pescoço e nas costas. Assim como o Arquivo de La Isla que se assemelha a um labirinto pelas suas características, assim como seu apelido no Arquivo é Matrix, que

13 Policiais me procuram no andar de baixo; já estou escondido perto do vértice da palma. Os policiais desistem e saem novamente. Não ouso me mover, embora esteja numa posição impossível, com dor no pescoço e nas costas. Depois de um silêncio que me parece muito longo, noto que há pessoas lá fora. [...] (REY ROSA, 2011, p.152).

14 Intensa dor lombar. (REY ROSA, 2011, p.153).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43495

questiona a realidade existente, seus relatos de sonhos permeiam os acontecimentos do cotidiano narrado pelo protagonista.

Pensando nesta característica do insólito, no fantástico contemporâneo, o homem é o fim de tudo e não mais instrumento. Não há mais a ideia de um elemento fantástico inserido no mundo natural senão um homem que se sente estrangeiro em seu próprio mundo (SARTRE, 2005). Deste modo, a concepção da realidade é posta em xeque porque os elementos insólitos se apresentam como verdade dentro de uma esfera de possibilidades verossímeis, apesar de que essa esfera de verdade não seja válida se confrontada com as experiências contraditórias consideradas *reais* no mundo natural humano. Segundo Campra (2001, p.168):

> en la literatura fantástica el desfase se crea a partir de otros parámetros: todo está en la experiencia, y todo es presentado como verdad, pero las verdades son discrepantes. Así, se pueden tener muchas definiciones diferentes de la realidad: por parte del personaje (protagonista o testigo); por parte del narrador; por parte del destinatario (en cuanto presencia explícita o implícita en el texto).[15]

Assim, encontram-se diversas possibilidades da confirmação de um acontecimento fantástico, independente de uma hesitação por conta da interpretação do leitor quanto à existência ou não de um elemento sobrenatural e sua importância para a narrativa. Entendem-se as possíveis relações existentes entre o real textual e o real extratextual como elementos pertencentes tanto à esfera

15 na literatura fantástica a defasagem é criada a partir de outros parâmetros: tudo está na experiência, e tudo é apresentado como verdade, mas as verdades são discrepantes. Assim, pode-se ter muitas definições diferentes da realidade: por parte da personagem (protagonista ou testemunha); por parte do narrador; por parte do destinatário (enquanto presença explícita ou implícita no texto). (Tradução nossa).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43495

fantástica como àquela considerada realista. Instaura-se o insólito pela linguagem presente na narrativa e não na dependência da interpretação da leitura do texto ou ainda pela necessidade de uma configuração de narrativa fantástica em que a presença do monstruoso se instaure como ameaça externa. Neste aspecto, o monstruoso está plenamente inserido no cotidiano, e a forma de narrar este encontro com o real monstruoso é bastante singular em Rey Rosa.

A descrição da dor lombar do protagonista no seu relato cotidiano faz o leitor questionar a possibilidade de uma realidade sem influência de um universo insólito, pois os elementos encontrados nos dois ambientes reforçam o emaranhamento desses dois mundos. É o que acontece no conto *La señal*, publicado em 1985 no livro *El cuchillo del mendigo*.

Em um conto de uma página, o narrador revela sua busca para descobrir por que, depois de ter visitado a cidade misteriosa T., aparecem em seu rosto arranhões constrangedores. Ele sempre tenta lembrar-se se, pela noite, ele mesmo poderia ter feito tais marcas, mas, por mais que revire suas memórias, não consegue se recordar de nada estranho. Seus questionamentos sem respostas e a frequência dos arranhões idênticos em sua face fazem com que ele peça ajuda a um amigo, solicitando que este lhe vigie o sono para ver o que acontece quando o narrador dorme. Aceitando de bom grado, o amigo vigia o sono do protagonista por nove noites seguidas, nas quais nenhuma marca é encontrada. Ambos acreditam que nada de extraordinário aconteceu e desistem da vigília. Entretanto, na noite seguinte ao término da observação, surge uma nova marca no rosto do homem.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43495

Após tentativas frustradas de descobrir o que acontecia, ele afirma que pegou uma série de livros e empilhou-os a fim de colocar sobre ele o espelho do banheiro, possibilitando uma vista inteira de seu corpo enquanto dormisse deitado na cama do hotel. Para conseguir desvendar o mistério das marcas, ele coloca em seus olhos duas pinças que lhe permitem dormir de olhos abertos de modo que pudesse se ver pelo espelho em cima da pilha. Quando, no sonho, eclode algo sem forma definida e lhe ocasiona o arranhão, ele desperta assustado e procura acalmar-se para afastar a ideia absurda proveniente do sonho. Entretanto, nenhuma outra solução plausível é apresentada e, dois dias depois, a marca reaparece em seu rosto, criando a ideia de que o mistério permanece ou por ele não aceitar a resposta do insólito ou por não realmente ter descoberto a chave de seu enigma.

Em *El material humano* (2009), não existe um questionamento sobre a dor nas costas do protagonista nem uma não aceitação sobre a possibilidade de isso ser proveniente do que ocorreu no sonho por parte dele ou de qualquer outra personagem. Entretanto, o que se percebe é que o narrador deixa essa indagação para o leitor, destacando a frase em relação às demais e para ser possível fazer a relação com o relato do sonho apresentado anteriormente.

Dessa maneira, entende-se que, em *El material humano* (2009), Rey Rosa apresenta uma estética que conecta elementos ficcionais e históricos à violência estrutural, léxica e também cotidiana e a mecanismos que apresentam o insólito a partir do absurdo dos fatos narrados. É uma tentativa de compreender a realidade que se faz presente e que se mostra diante de todos como inimaginável. Cada relato exposto apresenta-se trançado

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43495

com um dos elementos citados de alguma forma, seja pela estrutura revelada seja pelas indagações levantadas pelo narrador ou suscitadas no leitor pela incapacidade de acreditar facilmente nas diversas situações mostradas e seus desfechos que fogem, muitas vezes, da compreensão do real.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *El Material Humano* (2009), tem-se um jogo com fatos históricos e o processo de escrita em que a violência se faz presente pelos dois vieses apresentados, questionando sempre a viabilidade de uma obra ficcional e sua aproximação com a realidade. Dessa forma, a constante ameaça, o perigo, o insólito e o absurdo caminham juntos e arquitetam esta narrativa.

A maneira como o autor aborda e utiliza a violência em seus textos é a grande chave para o seu projeto estético. Além da violência evidente, a postura de Rey Rosa ao elaborar seu narrador contribui para a uma aproximação entre a realidade e a ficção e possibilita os questionamentos daquilo que se pode ser considerado real ou não. As proposições feitas no romance, em que se tem um narrador protagonista, juntamente com as indagações filosóficas e o jogo narrativo construído com a proposta de se pôr sempre em dúvida o que pode ser ficcional ou não, são algumas das características dessa e de outras obras do autor.

Essa é a proposta de Rey Rosa que, em muitos momentos, deixa o leitor fazer suas próprias conclusões dos fatos narrados e avaliá-los conforme seu crivo e dá a possibilidade ao leitor de preencher as lacunas deixadas intencionalmente no texto para que estas o motivem a refletir sobre aquilo que está sendo proposto.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.43495

Compondo a estética do autor, não apenas neste romance, mas em outros, está a presença do insólito, do absurdo, da superstição e do místico que servem como ferramentas para criar um universo em que o leitor percebe uma violência e experimenta a instabilidade causada dentro do mundo concreto a partir da naturalização de ações e estruturas textuais e linguísticas violentas em uma realidade traumática apresentada sem pudor.

REFERÊNCIAS

CAMPRA, Rosalba (2001). "Lo Fantástico: una isotopía de la transgresión". In: ROAS, David. (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, p.153-191.

_____ (2008). "Los desafíos del silencio". In: *Territorios de la ficción*: lo fantástico. Sevilla: Editorial Renacimiento, p.120-150.

CANO, Luis (2012). "Cárcel de Árboles, de Rodrigo Rey Rosa, y la meta-ciencia-ficción". Revista *Iberoamericana*, 238-239; 389-406.

FREUD, Sigmund (1969). "O estranho". In: *História de uma neurose infantil.* E.S.B., vol.XVII, Rio de Janeiro: Imago.

GUTIÉRREZ, Emiliano Coello (2008). "La narrativa breve de Rodrigo Rey Rosa: un vuelco a la racionalidad". *Pensamiento Actual*, 8, 54-59.

REY ROSA, Rodrigo (2009). *El material humano*. Barcelona: Anagrama.

_____ (2011). *O Material Humano.* Josely Vianna Baptista (Trad.). São Paulo: Saraiva.

_____ (2014). *1986.Cuentos Completos.* Barcelona: Alfaguara.

SARTRE, Jean Paul (2005). *Situações I:* críticas literárias. São Paulo: Cosac Naify.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.45146

01

ENTREVISTA COM FLÁVIO CARNEIRO

Flavio García (UERJ)
Lena Hauer (UERJ)

Recebido em 31 ago 2019.
Aprovado em 10 set 2019.

Flavio García concluiu, em março de 2016, seu terceiro Pós-Doutorado, com Bolsa de Estagio Sênior da CAPES, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC), intitulado "Estudos Narrativos do Insólito Ficcional: mundos possíveis", Desde agosto de 2014, é Bolsista PROCIÊNCIA (UERJ/ FAPERJ). Coordena o Seminário Permanente de Estudos Literários da UERJ - SePEL.UERJ (www.sepel.uerj.br), o Núcleo de Estudos do Fantástico da UERJ - NEF. UERJ e a Unidade de Desenvolvimento Tecnológico Laboratório Multidisciplinar de Semiótica - UDT LABSEM, co-coordena o Dialogarts Publicações (www.dialogarts.uerj.br), e participa da Editoria-Chefe do Caderno Seminal (www.e-publicacoes.uerj.br/ojs/index.php/cadernoseminal) e da Revista Abusões (www.e-publicacoes.uerj.br/ojs/index.php/abusoes). É líder do Grupo de Pesquisa "Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica", certificado pela UERJ junto ao Diretório de Grupos do CNPq, e participa do Grupo de Pesquisa "Vertentes do Fantástico na literatura", certificado pela Unesp. Foi eleito para coordenar (2011 - 2014; 2014 - 2016) o Grupo de Trabalho "Vertentes do Insólito Ficcional", junto à ANPOLL (www.insolitoficional.org). Suas publicações se concentram em torno do insólito ficcional e das vertentes da ficção fantástica; das obras de Mia Couto, Mário de Carvalho e Murilo

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.45146

Rubião; e espraiam-se pelas culturas e literaturas galega e africanas de língua portuguesa, em especial a moçambicana.

Lena Hauer do Rego Monteiro é aluna de literatura na UERJ. Desde 2018 integra o grupo de pesquisa "Estudos Narrativos: armação de mundos possíveis no universo do insólito ficcional", coordenado pelo Prof. Dr. Flavio García. Em seu artigo, em fase de redação, Lena propõe analisar a presença de elementos próprios do gênero "fantástico" no romance A confissão (2006), do escritor e professor universitário Flávio Carneiro.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.45146

Flávio Martins Carneiro é natural de Goiânia, e Professor titular no Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), atuando na graduação e na pós-graduação. Além de professor e pesquisador, é também crítico literário, ficcionista e roteirista, tendo publicado vários livros. Algumas de suas obras têm edição em diferentes países, dentre os quais, Estados Unidos, México, Inglaterra, Alemanha, França, Portugal, Espanha e Colômbia. Ganhou prêmios literários como o Barco a Vapor e o Jabuti. Sua biografia mais detalhada, bem como suas publicações e outras informações acerca dele e de sua produção, podem ser consultadas em http://www.flaviocarneiro.com.br/biografia/index.html.

P.: Professor-pesquisador da UERJ, vindo, ao longo de mais de uma década, ministrando disciplinas na Graduação e na Pós-graduação, bem como orientando pesquisas de iniciação científica, mestrado e doutorado sobre a ficção fantástica, além de, é claro, ser prefaciador e apresentador de diferentes publicações acerca do tema, com destaque para *Os melhores contos fantásticos*, organizado por Flávio Moreira da Costa (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2006), em que medida você se diria um especialista no fantástico?

R.: Não me considero um especialista no fantástico. Na verdade, não me considero especialista em nada. Talvez um especialista em ficção, mas isso é tão vago que é como dizer que não sou especialista em nada. Claro, dediquei mais de 30 anos aos estudos literários, e sempre fiz isso com muito empenho e seriedade, e talvez tenha alguma a coisa a dizer sobre esse campo quase infinito pelo qual se estende a literatura,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.45146

mas jamais me considerei, e nem quero me considerar, um especialista neste ou naquele assunto.

Posso dizer, sim, que o fantástico sempre esteve no horizonte das minhas leituras, como pesquisador, professor, ficcionista, e que, além de algumas obras de ficção, escrevi alguns artigos sobre o tema.

O fantástico sempre me interessou e ainda me interessa, sobretudo porque me leva a outras questões. Por exemplo, a do próprio conceito de ficção, que implica outra ainda, a do conceito de realidade. E sempre estudei o fantástico no seu cruzamento com outro tema, o da *leitura*.

Tudo em que trabalhei até hoje, em todas as minhas áreas de atuação literária, está atravessado pela pergunta: o que é ler? Entendida no seu diálogo com outra pergunta de respostas sempre variáveis: o que é escrever? Questões que se desdobram numa terceira, mais afinada com esta entrevista: o que é escrever sua leitura, o que é escrever não apenas ficção, mas *sobre* ficção?

Meu primeiro livro de ensaio e crítica foi justamente sobre essas questões e se chamou *Entre o cristal e a chama: ensaios sobre o leitor* (EdUERJ, 2001). Anos depois reescrevi esse livro, retomando antigas considerações teóricas e incorporando outras, e investindo um pouco mais numa escrita híbrida – entre ensaio, ficção e depoimento – num livro que veio a se chamar *O leitor fingido* (Rocco, 2010), que é o livro em que mais me aproximei das coisas que quero dizer. Ou pelo menos é o que me parece.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.45146

Também enveredei pelo estudo do policial, primeiramente no seu diálogo com o fantástico e depois como uma das modalidades mais ricas de uma ficção de entretenimento que foi se modificando no Brasil, do final do século XIX aos dias atuais. É este, inclusive, meu projeto de pesquisa atual, uma possível história da ficção de entretenimento no Brasil, dos folhetins à contemporaneidade.

Mas, sem dúvida, o fantástico sempre me acompanhou e me interessa ainda hoje.

P.: O que um pesquisador do fantástico precisa saber para não cometer equívocos, seja na docência, na pesquisa ou orientação de pesquisa, na produção em geral e, em especial, na crítica?

R.: Acredito que o primeiro passo seria estudar a história da discussão teórica em torno do conceito de gênero. De como se configura essa discussão, desde Aristóteles, passando pelo projeto romântico de transgressão pelo híbrido, pelo que não cabe em categorias fixas, projeto de alguma forma retomado pelas vanguardas modernistas e questionado pela ficção das últimas décadas dos séculos XX e início do XXI.

E aí tentar ver como se poderia entender o fantástico nessa discussão, se como gênero, modalidade, vertente, efeito instável, etc. E considero fundamental, também, uma pesquisa sobre formas de comparecimento do leitor na configuração do texto, na sua constituição como texto (e suas possibilidades de recepção), variando também, se possível, para um estudo de sua recepção real, o que implicaria, neste caso, também um estudo sobre mercado editorial, vida literária, etc.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.45146

Não é uma receita, claro, apenas uma hipótese de pesquisa, mas mesmo por esse caminho se pode cometer equívocos. Sempre cometemos equívocos.

P.: Um leitor desatento de Todorov defenderia até à morte que o teórico e crítico búlgaro mantém, até o final de seu paradigmático *Introdução à literatura fantástica* (São Paulo: Perspectiva, 1970), a ideia, repetida inúmeras vezes ao longo da obra, de que o fantástico se restringe ao Século XIX ou, talvez, que tenha despontado ao final do Século XVIII e se extinga nas duas primeiras décadas do Século XX. Você se alinha com esse leitor desatento?

R.: No último capítulo do livro, Todorov chega a afirmar que o fantástico não existe mais no século XX, que o gênero teria tido vida curta, tendo sido substituído, em certo sentido, pela psicanálise. Mas logo adiante, ao falar de Kafka – e, superficialmente, do sentimento do absurdo, de Sartre e Camus –, o autor deixa claro que o fantástico clássico teria se transformado numa outra maneira literária de se lidar com o sobrenatural, entre o estranho e o maravilhoso, mas sem se alinhar em definitivo com nenhum deles, sem se pautar pela hesitação, mas por aquilo que eu definiria, a partir do ensaio de Todorov, como *naturalização do sobrenatural*, presente, por exemplo, em *A metamorfose*.

P.: Retomando, inevitavelmente, a pergunta anterior, haveria como, com base nesse mesmo paradigmático livro de Todorov, dizer que haja, pelo menos, um fantástico tradicional ou clássico e outro moderno ou contemporâneo?

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.45146

R.: Sabemos que ele não usa os termos "moderno" ou "contemporâneo", mas acredito que se possa depreender, da leitura de *Introdução à literatura fantástica*, que Todorov sugere essa distinção entre um fantástico clássico e um fantástico moderno (não diria contemporâneo). E que a distinção entre eles estaria no modo de apropriação estética do sobrenatural, buscando criar uma atmosfera de medo (Lovecraft), a meio caminho entre realidade e imaginação (daí a hesitação em torno da existência ou não do evento sobrenatural), no caso do fantástico clássico, ou trabalhando com outro efeito, o de *estranhamento*, a partir de uma naturalização do sobrenatural, como, sobretudo, em Kafka, mas também em Blanchot.

Na interpretação – sempre uma forma de apropriação, de tomada do outro para mim – de Sartre, citada por Todorov, o fantástico deixaria de estar fora do homem, ou, pelo menos, fora do pensamento racional, para se transformar no próprio homem. Sartre, citado por Todorov: "não existe senão um objeto fantástico: o homem."

Quer dizer, o pesadelo estaria não no sonho, na fantasia, ou no acontecimento sobrenatural que a ciência não saberia explicar, como acontece no fantástico clássico, mas no próprio cotidiano, na forma de inserção do indivíduo numa sociedade que, de repente, se mostra mais sobrenatural do que o pior pesadelo.

Nesse sentido me parece claro que Sartre busca em Kafka um exemplo literário do conceito filosófico do sentimento do absurdo, o que, a meu ver, parece equivocado. O absurdo de

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.45146

Camus em *O estrangeiro*, por exemplo, é bem diferente do fantástico de *A metamorfose*. No primeiro, o estranhamento não se dá pelo sobrenatural, mas pela constatação, por parte do personagem, do súbito absurdo das convenções sociais mais banais, do cotidiano mais banal. Em Kafka, o sobrenatural se *impõe* sobre o cotidiano, sobre as convenções da racionalidade, se instalando com uma lógica própria, devastadora.

P.: Ousamos repetir que somente um leitor desatento de Todorov insistiria em dizer que ele atribui ao leitor, em seus diferentes atos de leitura, a capacidade de decidir se uma obra é ou não fantástica. Como você se posiciona acerca disso?

R.: Em sala-de-aula, faz alguns anos, apresentei aos alunos uma distinção conceitual que ainda precisa ser bastante aprimorada. Precisa tanto que nem cheguei a colocá-la no papel, num artigo ou algo de maior fôlego. Não chega a ser algo original, é uma conceituação que remete a Iser (leitor implícito), Eco (leitor-modelo), Jauss (leitor empírico), além do próprio Todorov, entre outros. Embora ainda precária, pode me ajudar talvez a responder a pergunta.

Acredito que possa haver, em todo texto, uma distinção entre efeito pretendido e efeito histórico. O primeiro diria respeito a traços do texto em si, que, cotejados com outros traços de outras obras do autor e/ou de outros autores que de alguma forma comparecem – explícita ou implicitamente – na obra analisada, podem fornecer ao crítico uma hipótese sobre qual teria sido o efeito pretendido. Não se trata, claro, de identificar a intenção do autor com aquele texto, mas de

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.45146

buscar uma hipótese para melhor entendimento de que tipo de leitor aquele texto pretendia encontrar. Por outro lado, o leitor histórico seria o leitor real, de carne e osso, tomado não apenas individualmente, mas no contexto que o cerca, em termos de faixa etária, classe social, bagagem de leitura, momento histórico da leitura.

Todorov, em *Introdução à literatura fantástica*, de 1968, embora não seja incluído nos precursores da chamada estética da recepção e do efeito, formulada pela Escola de Constanza no final dos anos 1960 – o texto, digamos, fundador da escola, *A história da literatura como provocação à teoria literária*, de Jauss, é de 1967 – teve o grande mérito de tocar num ponto fundamental para uma nova fase dos estudos literários, em que a teorização sobre a figura do leitor, e sobre seu papel na configuração final do texto, ganha um espaço relevante.

O ensaio de Todorov, no entanto, embora tenha o mérito de tocar nesse ponto, não chega a formular com exatidão uma teoria da recepção, embora se aproxime de algo como um diálogo entre o que chamei de efeito histórico e efeito pretendido. Ele diz, por exemplo, que o fantástico implica "não apenas a existência de um acontecimento estranho, que provoca hesitação no leitor e no herói; mas também uma **maneira de ler**, que se pode definir por ora negativamente: não deve ser nem ´poética` nem ´alegórica`."

Ao afirmar isso, ele está considerando também o leitor real, empírico, histórico. Sem esquecer, claro, que todo texto tem também sua autonomia de letra impressa. E que é preciso

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.45146

insistir "no fato de que não se pode falar de alegoria a menos que dela se encontrem **indicações explícitas no interior do texto**. Senão, passa-se à simples interpretação do leitor." (grifos do entrevistado)

Quando, portanto, um leitor empírico interpreta como alegórico um texto como "Le Manuscrit trouvé à Saragosse", de Jan Potocki, a narrativa não deixa de ser fantástica, porque há nela signos consistentes de um efeito pretendido ligado ao sobrenatural, à hesitação, etc. Mas o *efeito* de fantástico é substituído, para este leitor real, em efeito alegórico.

Acredito que o pesquisador deve trabalhar com o cruzamento desses dois efeitos – o pretendido pelo texto e o histórico – com um olhar ora voltado para o texto em si, com suas marcas próprias, que não podem ser alteradas sem o risco de se apagar o texto, ora para sua recepção em cada época e dentro de um grupo específico de leitores, levando-se em conta, aí, que é impossível definir exatamente o efeito real/histórico de um texto sobre determinado leitor, qualquer que seja, mas apenas buscar uma aproximação hipotética de qual poderia ser tal efeito, para determinado indivíduo leitor, dentro de um grupo (sempre limitado) de leitores.

P.: Já situado o professor, teórico e crítico, como é ser isso e, além disso, ser um ficcionista que se envereda pelo fantástico?

R.: Como ficcionista, procuro ter o rigor e a precisão do teórico ou do crítico. Como teórico ou crítico, procuro alcançar a capacidade de invenção e espanto (nada se cria sem espanto) do ficcionista.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.45146

O fantástico esteve presente desde os meus primeiros contos e também no primeiro livro, uma novela infanto-juvenil, publicada em 1986, mas o que disse no parágrafo anterior serve para tudo o que escrevo, seja um romance policial, seja uma crônica ou um ensaio.

Durante um tempo – eu diria que nos meus tempos de formação, como ficcionista e como crítico, pesquisador, professor – essa equação não ficou bem resolvida. O acadêmico assustava um pouco o ficcionista. Tanto que fiquei muitos anos sem escrever ficção, lá pelos anos 90. Mas à medida que fui escrevendo minha dissertação de Mestrado e depois a tese de Doutorado, e outros artigos curtos, fui percebendo uma coisa curiosa: o ficcionista não estava mudo, ausente, em fase de hibernação. Pelo contrário. Estava muito ativo.

Me dei conta de que pensava no primeiro parágrafo da dissertação ou da tese como se pensasse no primeiro parágrafo de um romance. E também na forma de fechar o capítulo, quer dizer, na hora do corte. Me peguei escrevendo tese como se fosse um folhetinista, com as técnicas de sedução do leitor usadas por um folhetinista, inclusive com o célebre: continua no próximo capítulo.

A partir de então, não apenas reescrevi tudo o que já havia escrito na área acadêmica (não era muita coisa na época) como passei a encarar a escrita ensaística como uma forma de narrativa, o que ela de fato é.

Aliás, me lembrei agora do argentino Ricardo Piglia, que dizia entender a crítica como uma variante do gênero policial.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.45146

Piglia escreve sobre isso num livro chamado *O laboratório do escritor*. Para ele, o crítico é como um detetive que tenta decifrar um enigma, mesmo que não haja enigma algum. É uma espécie de aventureiro seguindo pistas entre uma frase e outra, um texto e outro. O prazer da crítica, e da leitura de um modo geral, estaria nas próprias conjecturas, quer dizer, não na solução final, mas no caminho mesmo, no campo das hipóteses imaginadas no caminho.

Essa afinidade entre o crítico e o detetive – falo mais ou menos disso num artigo de 1997, publicado na **Matraga** daquele ano, chamado "No jardim de Borges" – se estenderia à afinidade entre o ficcionista e o crítico. Porque o crítico não é apenas um leitor de literatura. É um sujeito que *escreve* suas leituras sobre literatura. É, portanto, um escritor. E deve pensar no seu ofício como alguém que cuida não apenas da sua formação teórica, como leitor, mas também do seu *modo* de escrever.

Penso o mesmo em relação ao professor de literatura, que, no caso, não é um escritor, mas tampouco apenas um leitor de literatura, mas alguém que *fala* sobre literatura. Quando vou montar um curso na Letras, na graduação e na pós, penso em cada detalhe dessa narrativa. Porque, sim, todo curso é, de certa forma, uma espécie de rio. O rio e as aulas têm seu curso. Como toda narrativa é também um rio (lembremos: Rio*baldo*, o grande contador de histórias). Penso nesse rio-conto, rio-romance, como uma história que vou contar aos meus alunos naquele semestre. História, claro, de que eles também vão fazer parte.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.45146

P.: Entre 2006 e 2011, você publicou uma trilogia um tanto insólita. Na época, disse em entrevistas que quis escrever três romances que tivessem o Rio como cenário e que de algum modo dialogassem com gêneros considerados menores, de puro entretenimento, normalmente rejeitados pela crítica. Foram *O campeonato*, narrativa policial, *A confissão*, fantástico, e *A ilha*, ficção científica. O ficcionista estava influenciado pelo teórico e crítico, considerando que esses três gêneros se inscrevem no conceito de "literatura menor"? Aliás, o que seria "literatura menor" e que gêneros poderiam ser inscritos nela?

R.: É provável que sim, que o ficcionista estivesse influenciado pelo teórico e crítico, incomodado, este, com o pouco valor dado a certa literatura de entretenimento. É provável também que o leitor de Borges, Poe, Cortázar, Calvino, Machado, Hammett, Bradbury estivesse incomodado com essa distinção estúpida entre alta e baixa literaturas pautada pelo gosto de quem manda mais ou manda menos na república das letras.

O conceito de "literatura menor", de Deleuze e Guattarri, formulado nos anos 1970 e tão importante na área não apenas da literatura, mas dos estudos culturais, vai além da questão discutida aqui. Não se trata apenas de uma questão de gênero, mas de algo que envolve vários fatores, sociais, políticos, econômicos, não apenas estéticos. Diz respeito, também, a uma literatura produzida por minorias – em vários sentidos da palavra – e consumida por minorias. A ficção de Kafka, por exemplo, segundo Deleuze e Guatarri, poderia estar incluída nesse grupo de uma literatura menor. Não acho que seja o

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.45146

caso da ficção científica, do policial e do fantástico, que têm um grande público consumidor, fora da academia. Não se trata, portanto, de uma minoria. Ou de minoria apenas do ponto de vista acadêmico.

Quando pensei nessa trilogia, não pensei exatamente no conceito deleuze-guattarriano de literatura menor. Pensei em algo mais simples: gêneros considerados pela crítica e pela teoria, em especial as acadêmicas, como esteticamente inferiores.

E por que consideradas subliteratura? Isso certamente tem a ver com o fato de que, desde a antiguidade clássica, a ideia de uma arte superior tem a ver com uma arte consumida – não necessariamente produzida – por uma elite. O gosto popular sempre aparece associado a uma arte ou, no nosso caso, a uma literatura de baixa qualidade. De certa maneira, as próprias vanguardas modernistas no século XX reforçaram esse fosso entre alta e baixa literaturas. O que parece prevalecer é a máxima: se é popular, não pode ser bom. Ou: se vende muito, não presta.

Curioso é que muitos dos defensores dessa premissa – a meu ver não apenas falsa, mas perversa – desandam a enaltecer autores e obras canônicas, deixando de lado a história das recepções dessas obras e todo o entorno das suas publicações ao longo do tempo. Como se a obra já nascesse clássica. É o caso, só para citar um exemplo, de Machado de Assis. Machado foi um autor de folhetins, seguia as regras do jogo, ou seja, as regras do mercado editorial da época. Todo romancista que quisesse ter uma carreira literária no século XIX conhecia bem essas regras e jogava com elas.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.45146

Nossa ficção nasce como uma ficção de encomenda. Para quem? Para os donos de jornal, em primeiro lugar, mas, em termos de recepção, para o público-leitor da época, formado sobretudo por jovens – na sua maioria mulheres – da classe média-alta brasileira. Claro, escrevia-se também para os pares, outros escritores, e para uma crítica e uma história da literatura que pudesse preservar os escritos para a posteridade. Mas o romance só se tornava publicável se passasse pelo crivo do leitor ou da leitora de folhetins.

Então, se você queria escrever um romance, teria que encarar alguns desafios, algumas limitações: de linguagem (simples, fluente, ao gosto dos leitores da época), de espaço (o que lhe cabia no folhetim do jornal, para cada capítulo), de tema (nada que pudesse ferir o gosto pudico das jovens senhoras). E até de cenário (os romances brasileiros canônicos do século XIX têm, na sua maioria, a cidade do Rio como cenário, justamente porque é nesta cidade que estão os grandes jornais e onde moram os leitores que sustentam esses jornais). Esta seria, aliás, uma das possibilidades de explicação para o fato de o fantástico, a ficção científica e outros gêneros não terem frutificado no Brasil da segunda metade do século XIX, o de que o/a leitor/a da época não tinha interesse nesses temas, preferindo o drama romântico, *best seller* desde então.

Nosso ficcionista, que já nasce quase um profissional, teria ainda que saber não apenas escrever uma história longa, o romance, mas saber – e isso era fundamental – escrever *capítulos*. Talvez fosse isso que Haroldo de Campos quisesse sugerir quando afirmou que o personagem principal de *Dom Casmurro* não

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.45146

era Capitu, mas o capítulo (lembremos: o verdadeiro nome de Capitu era Capitolina). O capítulo machadiano, sem deixar de atender à encomenda, rasurava, *adulterava* o capítulo romântico, padrão da encomenda.

Não há literatura menor. Há literatura mal escrita. E isso não depende de gêneros.

P.: Estamos equivocados ou, anos depois, *O campeonato* viria a integrar outra trilogia com *O livro roubado* e *Um romance perigoso*? Como se deu ou se dá essa transmigração de um mesmo romance de uma para outra trilogia? Elas têm alguma relação entre si, algo as aproxima?

R.: Não, não estão equivocados. De fato os policiais formam uma trilogia. Mas não foram pensados assim, não foi um projeto escrever dois policiais na sequência de *O Campeonato*, formando a trilogia. A ideia foi fazer uma série. Quis experimentar isso, a criação de um detetive que passava de um romance pra outro, em série.

O campeonato é um romance que dialoga com a tradição do gênero e dessa tradição faz parte o detetive em série. Todos heróis, num certo sentido. Poe criou essa tradição, com os três contos inaugurais do gênero, "Assassinatos da Rua Morgue", "A carta roubada" e "O mistério de Marie Rog**êt**", sempre com o mesmo detetive diletante, Dupin. Depois vieram Sherlock, Poirot, o Padre Brown, de Chesterton, e tantos outros. Mesmo os que pareciam tão diferentes, quase opostos ao modelo do detetive inglês, como Sam Spade, Marlowe, os americanos, também eles eram heróis, ao seu modo.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.45146

Meu projeto foi o de criar uma série não de heróis. Nem de anti-heróis. Quis criar uma série de *não-heróis*, o André e o Gordo. Acertam, erram, e a vida segue.

Parei no terceiro romance. Cheguei a começar a trabalhar num quarto romance – além de vasto material de pesquisa e milhões de anotações, tinha 30 páginas escritas – em que o homenageado da vez (em cada romance elegi um autor para homenagear) seria Chesterton. Mas não segui adiante porque um outro projeto de romance acabou se impondo, se posso dizer assim. Talvez venham outros romances com a dupla André e Gordo, no futuro, mas não tão cedo.

P.: Ainda que venha sendo comum, nos últimos dez anos, encontrarmos publicações nacionais de ficção científica e que o brasileiro venha consumido esse gênero cada vez mais, com um rápido crescimento de editoras especializadas em ficção científica, você diria que teve dificuldades para publicar os seus livros de ficção científica?

R.: Não sei se posso dizer que tenha livros de ficção científica. Livros no plural. Escrevi o *Lalande* (Global, 2000) como uma fantasia, uma história fantástica talvez. Uma menina que tenta descobrir de onde veio o nome da sua cidade, em que não existe espelho, uma cidade em que toda menina é educada pelo irmão mais novo e é proibido escrever livros com mais de 3 páginas. Foi o Gustavo Krause, aliás, numa resenha do livro, que me alertou para o fato de que se tratava de uma história passada no futuro e que poderia ser classificada como ficção científica.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.45146

A ilha (Rocco, 2011), sim, foi um romance pensado como ficção científica. Pensei como os outros dois da trilogia, um romance dentro do gênero, mas de certa forma transgredindo, por dentro, as regras do gênero. Não foi difícil publicar porque os tempos eram outros. Para vocês terem uma ideia, assinei com a Rocco o contrato para publicação de *A Ilha* antes mesmo de começar a escrever o livro. Só tinha a sinopse. A Vivian Wyler, minha editora na época, só leu a sinopse; mas a Vivian era uma editora de verdade, que acompanhava de perto a produção do autor, que acompanhou de perto a publicação de todos os meus livros para adultos, desde o primeiro, em 1994, *Da matriz ao beco e depois*, uma coletânea de contos – todos fantásticos, aliás, com exceção do último.

Hoje seria muito difícil publicar esse romance. Qualquer um. Hoje vivemos o caos, a tristeza. Vivi muitos momentos ruins no mercado editorial, principalmente no início da carreira, lá nos anos 80, com inflação diária e prestação de contas semestral (dos direitos autorais), sem reajuste. Levei muito tempo mandando originais pelo correio para as editoras, a maioria das vezes sem resposta alguma. Então penei um bocado, mas colocava tudo isso na conta do autor iniciante, desconhecido. Hoje é diferente, mais triste.

P.: Retomando a pergunta anterior, seja na posição unívoca de ficcionista, seja na conjunta de ficcionista e teórico e crítico, como situar a ficção científica no contexto das produções fantásticas ou pseudofantásticas – termo difundido por David Roas em *Tras los limites de lo real*: uma definción de lo fantástico (Madrid: Páginas de Espuma, 2011) no Brasil ou

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.45146

no exterior? Haveria, neste momento atual, seja no Brasil, seja mundo afora, um *boom* da ficção científica? Ela estaria se espalhando por múltiplos e diferentes *media*? Em qual(is) *media* estaria obtendo maior sucesso e difusão?

R.: Não acompanho de perto esse movimento, portanto, não saberia te responder com precisão. Quando escrevi *A ilha*, minhas referências foram os romances já clássicos de ficção científica. Sei pouco sobre a situação atual.

Mas li artigos e entrevistas recentes de dois ficcionistas e grandes pesquisadores nessa área, dentro e fora do meio acadêmico, o Nelson de Oliveira e o Roberto Causo, e eles afirmam que, sim, o gênero tem se expandido muito nos últimos anos, inclusive no Brasil. E isso dentro do próprio campo literário.

Não sei em outras *media*, mas posso talvez me arriscar a dizer que haveria certo tipo de ficção científica que caberia muito bem no cinema e na internet, aquele tipo que explora mais os efeitos especiais do que propriamente outros recursos narrativos, como a construção do narrador, por exemplo, ou uma montagem de enredo que deixa a cargo do leitor a configuração final, que deixa espaços para a imaginação do leitor em vários outros aspectos. Para esse tipo de ficção científica, o livro ainda é o melhor suporte.

P.: A que você atribuiria certa desigualdade entre as publicações estrangeiras, principalmente estadunidenses e as nacionais, de ficção científica na Contemporaneidade?

R.: Bom, publicação é uma coisa. Recepção é outra. Lembro que, quando eu era adolescente, publicavam muitos livros de

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.45146

banca de revista no gênero. Tive um tio que colecionava esses livrinhos. Li muitos deles e talvez venha daí meu gosto por esse tipo de literatura. Mas são livros publicados à margem do cânone. E isso pode ter várias explicações.

E essa desigualdade não se restringe à ficção científica. Pode-se dizer o mesmo em relação ao romance policial, ao fantástico, ao terror, etc. Ou seja, aos gêneros de *entretenimento*. Os americanos sempre foram muito bons em criar entretenimento, conhecem bem o caminho das pedras nessa área. E têm a seu favor toda uma indústria cultural forte, agressiva, que invade os mercados estrangeiros de forma avassaladora. No cinema isso é mais evidente, mas acontece o mesmo na literatura ou, pelo menos, na literatura mais comercial, de entretenimento, como é o caso da ficção científica.

O erro de alguns acadêmicos é achar que essa publicação é toda ruim, o que absolutamente não é verdade. E achar que é ruim porque se vende em banca de revista.

P.: Nesse contexto atual, pode-se dizer que existe alguma preferência de gênero e temática no cenário literário nacional em relação ao cenário internacional?

R.: Essa é uma pergunta importante, que demandaria toda uma outra entrevista (*risos*). Vou tentar me ater aos pontos que considero principais, mesmo sabendo do risco de simplificar demais as coisas.

E vou falar da ficção, não da poesia, que já demandaria outro tipo de resposta. A começar pelo fato de que, enquanto a origem da nossa poesia remonta ao período colonial, nossa

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.45146

ficção nasce moderna, em meados do século XIX, em pleno romantismo, com o surgimento dos primeiros jornais de grande circulação e de outros acontecimentos que marcariam a modernidade no Brasil, ou pelo menos na cidade do Rio de Janeiro, dentre eles o nascimento de um tímido, porém perceptível mercado literário, em que o romance era o gênero mais rentável economicamente, como ainda é até hoje, e aí não só no Brasil.

A pergunta fala de preferência de gênero. A primeira coisa a pensar seria: preferência para quem? Para o leitor comum, para o leitor acadêmico, para o crítico, o historiador, o editor, o livreiro?

Vamos pensar no editor estrangeiro. O que um editor europeu ou americano, por exemplo, busca quando se propõe a publicar um romance brasileiro? Qual seria sua preferência de gênero? Não seria o fantástico ou a ficção científica, com certeza. Porque para isso eles têm seus próprios autores. Também não seria o policial, já que a tradição do gênero é quase toda dominada pelos autores de língua inglesa. O que poderia interessar, portanto, a esse editor? A resposta demandaria outra pergunta, já que esse editor obviamente quer vender livros, então precisa se perguntar primeiro: o que poderia interessar, para um leitor – e aí seria preciso outro recorte: o leitor comum, que consome livros como entretenimento, não o leitor acadêmico – europeu ou americano, num romance brasileiro? Ora, o que ele não tem à mão, não conhece a não ser pela imprensa, e que poderia conhecer sem maiores riscos: a vida nas favelas, violência urbana (ele conhece a violência urbana, mas de outra

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.45146

natureza), uma ou outra ficção baseada em fatos reais , etc . Ou seja, uma ficção pautada pelo documental, pelo depoimento de quem viveu os fatos narrados.

Isso me lembra uma mesa que aconteceu há muitos anos, na segunda edição da FLIP. Perguntaram à escritora espanhola Rosa Monteiro sobre escrita feminina. Ela disse: se perguntam a um homem sobre o que ele escreve, ele responderá: sobre a condição humana. Se fazem a mesma pergunta a uma mulher, espera-se que ela responda: sobre a condição feminina.

Guardadas as proporções e diferenças, é um pouco isso que se espera de um escritor europeu ou americano: que escreva sobre a condição humana. E, de um escritor brasileiro, que escreva sobre o Brasil. Como se fosse possível, para um escritor brasileiro, que escreve num português brasileiro, *não* falar sobre o Brasil. Estamos sempre falando do nosso país, independente do tema. E se optamos por uma história que se passa, por exemplo, numa cidade imaginária, ou em algum mosteiro da idade média, ou seremos considerados copiadores – lá vem aquele sujeito metido a Umberco Eco –, ou pouco patriota.

Por outro lado, a própria academia, ainda que por caminhos diversos, reforça esse equívoco, o de que escritor brasileiro sério não escreve policial, ficção científica, fantasia, escritor brasileiro sério escreve sobre o Brasil, ou, mais especificamente, sobre os problemas do Brasil. Desde pelo menos o final do século XIX, quando surgem nossas primeiras histórias de literatura, valoriza-se uma literatura nacional. Foi, em alguns momentos, um movimento necessário, de afirmação nacional,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.45146

etc., mas também acabou gerando um estereótipo, que se mantém ainda hoje, dentro e fora da academia.

P.: Perpassando as fronteiras da ficção fantástica, *lato sensu*, queremos saber se, enquanto uma parte considerável dos críticos parece se sentir mais confortável com obras antigas, você estaria indo na contramão dessa tendência, ocupando-se de obras contemporâneas?

R.: Escrever sobre o presente é difícil. Dentre outras coisas, porque leva o crítico a repensar certos pressupostos da crítica ou, talvez mais especificamente, da historiografia literária, desde que surge como discurso que se pretende científico, no século XIX, no bojo de um cientificismo que vem sobretudo dos estudos da natureza, como a biologia, a botânica, a química.

O primeiro desses pressupostos é que o verdadeiro cientista deve se distanciar do objeto analisado. A este se segue um outro, quase consequência, que é o de que o cientista deve interferir o mínimo possível no processo de surgimento e evolução do objeto analisado, sob o risco de falsear os resultados de sua análise.

No campo literário, ou mesmo no da história, isso significa que não se pode falar da obra de um autor vivo sem correr o risco de errar redondamente, porque o autor ainda não concluiu sua obra e qualquer "diagnóstico" crítico pode acabar se revelando equivocado, mais cedo ou mais tarde.

Essa ideia está embasada em dois erros.

Primeiro, o de acreditar que a obra de um autor está acabada quando seu autor morre. O que termina é sua produção

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.45146

textual. Sua obra, jamais (a não ser, claro, que seja uma obra medíocre).

Segundo, o de que um crítico tem que ter sempre uma posição definitiva sobre este ou aquele autor. Ora, toda leitura é não apenas provisória como, sempre, parcial. Leio movido pelo que fui e pelo que sou no momento da leitura. E escrevo sobre essa leitura, ou escrevo *essa* leitura, movido também pela natureza parcial e transitória que molda o que fui, sou e, se não me tornar um indivíduo desprezível, sempre serei.

Durante muitos anos, de mais ou menos 1995 a 2005, escrevi quase semanalmente para o Jornal do Brasil e O Globo sobre lançamentos na área de ficção brasileira contemporânea. Este passou a ser, então, o meu foco de pesquisa, que se desdobrou num pós-doutorado e resultou no livro *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI* (Rocco, 2005), que traz um longo ensaio sobre momentos importantes da nossa ficção no século XX e logo depois breves análises de 65 obras de ficção brasileira publicadas nos primeiros anos do novo século, algumas delas, aliás, na linha do fantástico.

Nessa época, não eram todos os colegas que aceitavam como um trabalho de crítica literária séria o de escrever resenhas no jornal. Era uma atividade encarada como um "bico", uma espécie de "crítica menor", para brincar com a ideia de uma literatura menor. Esqueciam que boa parte da grande crítica brasileira surgida nos anos 50 ou 60, com nomes como, dentre tantos outros, Álvaro Lins e Antonio Candido, cresceu nos grandes jornais e seus suplementos literários, criando o que acabou se chamando "crítica de rodapé".

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.45146

Sempre discordei disso e mantenho minha opinião, a de que uma resenha pode ser boa ou ruim, mas não apenas por ser uma resenha, num jornal, e ainda por cima falando de um livro que acaba de ser lançado. Pode ser ruim por ser inconsistente ou por ser mal escrita, mas isso você também pode dizer de um ensaio na forma de artigo ou mesmo de livro, falando de um autor, sei lá, do século XII.

P.: Salvo engano, em seu último romance, percebe-se uma crítica aos livros de autoajuda e, principalmente, às ficções de autoajuda, mas não há, porém, no seu trabalho de crítico, nada acerca dessa questão. Quais são os critérios que você utiliza para a elaboração da crítica literária embutida no escopo ficcional? "Escondê-la" na ficção implica alguma estratégia?

R.: Nem sempre o autor concorda com o que pensam seus personagens. No caso de *Um romance perigoso* (Rocco, 2017), em que os detetives André e Gordo investigam um serial killer de escritores de autoajuda, concordo plenamente com eles. Acho o gênero não apenas ruim, é pior do que isso, é bem pior do que isso porque se trata não apenas de uma questão estética mas ideológica, embutida de forma perversa nesse tipo de ficção, se é que podemos chamá-la assim. Falei do assunto num artigo chamado "A ficção falsa", que o leitor dessa entrevista pode ler no meu site: www.flaviocarneiro.com.br, sessão OBRAS/Artigos selecionados.

Certa vez, faz muito tempo, numa entrevista ao jornal Zero Hora, de Porto Alegre, eu disse que não escrevia sobre livro ruim. Continuo pensando dessa forma. Meu tempo é

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.45146

curtíssimo e tenho certeza de que muitos projetos, de crítica e ficção, jamais chegarei a realizar. Então não vou perder meu tempo falando do que não presta. Claro, posso apontar pontos negativos numa obra que, no final das contas, tenha mais erros do que acertos, mas não é o caso desse tipo de ficção, a que já dediquei tempo suficiente no artigo citado.

P.: Na sua condição de professor, pesquisador, crítico e ficcionista, você diria que sente falta de materiais atualizados acerca da produção contemporânea em relação à produção que possa chamar de clássica?

R.: Acho que sim, mas já está melhor do que há uns 10 ou 20 anos. Outros críticos e, sobretudo, outros professores universitários, mais jovens ou com um pensamento menos antiquado, têm se dedicado ao estudo do contemporâneo. A UERJ, aliás, é pioneira nisso, seja através do **Projeto Escritor Visitante** – por um ano inteiro o escritor ministrava uma oficina literária gratuita, aberta a toda a comunidade, interna e externa, além de proferir a aula inaugural e participar de eventos na graduação e pós –, que trouxe para a UERJ autores como João Gilberto Noll, Sérgio Sant'Anna, Antônio Torres, Chacal, Ferreira Gullar, Rubens Figueiredo, Antônio Cícero e muitos outros, seja pelo trabalho incessante de pesquisa e oferecimento de cursos por parte de alguns professores, na linha de pesquisa Poéticas da Contemporaneidade, em que me incluo e que cheguei a coordenar por um tempo.

P.: O professor Flávio, que também é ficcionista, considera interessante a produção literária na grade curricular dos cursos de graduação em Letras?

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.45146

R.: Sim, sempre achei, desde os tempos em que era aluno de graduação, na própria UERJ. Depois, no Mestrado e Doutorado da PUC-Rio, tive a oportunidade de participar de cursos ministrados por escritores, num projeto, se não me engano, da IBM. Fiz cursos com Márcio Sousa, Marina Colassanti e com o grande Dias Gomes – no caso, sobre escrever para teatro e televisão. Nesses cursos, o trabalho final poderia ser na forma de uma ficção. Aliás, foi do trabalho final do curso da Marina que resultou um dos meus romances infanto-juvenis, *O livro de Marco* (Global, 2003).

Depois, já como professor da UERJ, defendi a opção do aluno, com aval do orientador, de escrever ficção como trabalho final. Tive poucos colegas me apoiando nisso, como o Italo Moriconi e o Gustavo Krause. Houve muita polêmica em torno do assunto, sobretudo no nível da pós-graduação.

Não vejo por que um aluno de literatura não possa escrever, por exemplo, um romance como dissertação ou tese, desde que o tal romance tenha tido, como suporte, uma pesquisa acadêmica. Isso existe na UFRJ, na UFF, na PUC, mas na UERJ parecia o diabo em forma de proposta.

Eu mesmo orientei dois romances excelentes, defendidos como dissertação de mestrado: *Um beijo de Colombina*, de Adriana Lisboa, e *A vendedora de fósforos*, de Adriana Lunardi. Os dois escritos com base em extensas e consistentes pesquisas. O primeiro, sobre os poemas de Manuel Bandeira. O segundo, sobre o gênero "romance de formação." Adriana Lisboa também defendeu, como tese de doutorado, sob orientação do

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.45146

Gustavo Krause, o romance *Rakushisha*, para o qual pesquisou vida e obra de Bashô – me lembro de que ela estudou japonês para isso, tendo feito uma residência, com bolsa, no Japão, como parte do projeto. Quer dizer, nenhum desses belíssimos romances deve nada a uma tese mais acadêmica.

Não defendo, nunca defendi, o vale tudo, o "pode qualquer coisa então". É preciso ter critérios rígidos para se aceitar um projeto dessa natureza, a começar pelo fato de que o aluno deve já ter demonstrado habilidade como escritor, não apenas pesquisador. Foi o caso da Adriana Lunardi e da Adriana Lisboa, que já tinham uma carreira como ficcionistas quando optaram por essa forma de trabalho final. Não digo que todo aluno que queira enveredar por esse caminho tenha que ser, de antemão, um escritor maduro, publicado, etc., mas caberia ao orientador atestar se o aluno de fato conhece o ofício.

A principal alegação contrária era: mas como avaliar uma dissertação ou tese ficcional? Que critérios a banca iria usar? Isso não é argumento. Isso é problema da banca, não do aluno. Nós, professores, que tenhamos coragem e competência para enfrentar o assunto, o de avaliar uma obra de ficção dentro da academia. E as bancas dessas defesas – dos romances citados – tiveram essa coragem e essa competência.

P.: O que a gente não perguntou, mas o professor, teórico, crítico ou ficcionista Flávio queria ter podido nos responder?

R.: Que pergunta generosa, tão importante nos dias que correm. Mas já falei demais. Muito obrigado a vocês, pelas perguntas. E aos leitores, pela paciência.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.45147

01

LITERATURA FANTÁSTICA & CONTOS DE FADAS (2018), DE ANDRÉ DE SENA (ORG.)

Eduardo Melo França (UFPE)

Recebido em 04 set 2019.
Aprovado em 11 set 2019.

Eduardo Melo França é Professor Adjunto do Departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Doutor em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Letras da UFPE com a tese "A recepção da literatura brasileira em Portugal no século XIX e o problema da sua autonomia". Mestre em Teoria da Literatura pelo mesmo programa com a dissertação "Ruptura ou amadurecimento? Uma análise dos primeiros contos de Machado de Assis". Áreas de interesse: Literatura brasileira, Romantismo, Literatura e humor, Machado de Assis e diálogos entre Literatura e Psicanálise.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.45147

A pluralidade de abordagens que observamos entre os ensaios que compõem a coletânea *Literatura fantástica e contos de fada*, resultado do 6º Congresso de Literatura Fantástica de Pernambuco (CLIF-PE), organizado pelo Prof. Dr. André de Sena e publicado em 2018 pela Editora da Universidade Federal de Pernambuco (UFP), não apenas demonstra o atual estado de vitalidade que envolve os estudos relacionados ao fantástico e ao maravilhoso, como também nos permite observar em todos os autores envolvidos na publicação um interessante entrelaçamento entre uma sólida postura conceitual-teórico e um criativo olhar crítico voltado especificamente para as diferentes obras tratadas em cada ensaio. Em comum entre todos os trabalhos, o conto de fadas, tema central da sexta edição do CLIF, realizado em 2016, na Universidade Federal de Pernambuco e organizado pelo núcleo Belvidera.

Os estudos realizados pelos autores dessa coletânea acerca de escritores como Lewis Carroll, Mia Couto, Edgar Allan Poe, Lygia Fagundes Telles, Théophile Gautier e Lord Dunsany, ressaltam a necessidade de reconhecermos os contos de fadas como uma espécie de produção literária muito menos relacionada às histórias ingênuas, felizes, harmônicas, otimistas e próximas às produções infantis da Disney e muito mais expressivas no que diz respeito aos medos, desejos de descoberta, inquietações, angústias e trajetos percorridos pelo ser humano ao longo da vida. Em comum entre todos os ensaios,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.45147

a necessidade de admitir que o contato com o mundo maravilhoso e fantástico não representa apenas uma suspensão do juízo crítico, uma reafirmação ficcional ou uma liberação momentânea, psíquica e intelectual, das regras que organizam o mundo real. Esse mundo do faz de conta, das fadas, dos mitos, deuses, monstros, noites e seres estranhos em vários momentos dizem de forma muito mais criativa e contundente sobre nossa condição humana do que muitas histórias pretensamente realistas.

Uma das impressões mais marcantes que fica diante das diversas formas de abordar o conto de fadas com as quais nos deparamos ao longo dessa coletânea é a de que o maravilhoso, o fantástico, o simbólico, o mito, as lendas e tudo mais que dá cor e preenche esse mundo de fantasias existe porque de alguma forma a razão cotidiana, a *res* pragmática ou processo aparentemente definitivo de naturalização das palavras e coisas nem sempre se mostra capaz de apreender ou expressar os sentimentos e desejos que de tão profundos e fundamentais escapam às ferramentas mais usuais da linguagem e da consciência.

O livro é composto por oito artigos e todos eles girando em torno dos contos de fada. Nesse trajeto, diferentes autores, com diferentes estilos e projetos literários, aparecem, nessa publicação, reunidos pelo signo da inventividade, da imaginação, pela capacidade de ultrapassar as barreiras impostas pelo limite da razão e mergulhar em outras dimensões imagéticas e linguísticas, nas quais os personagens, os narradores e os leitores são convidados a olhar para a sua realidade de uma nova forma, admitindo-a muito mais misteriosa, colorida ou obscura e menos racional. De Karin Volobuef, temos o ensaio intitulado “Viagem e maravilhoso:

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.45147

trajetos no imaginário"; de Flavio García, "Entre contos de fadas e enfados na ficção de Mia Couto"; de Regina Michelli, "Os contos de fadas no cenário da tradição e da contemporaneidade: questões de gênero"; de Victor Vitório de Barros Correia, "Além dos campos que conhecemos: Lord Dunsany"; de Letícia Raiane dos Santos, "Contos de fadas e novelas de cavalaria arturianas: relações possíveis"; de Imara Bemfica Mineiro, "Burlar o implacável topia do corpo (Através do espelho e no país das Maravilhas): leituras de Foucault e Alice; de André de Sena, "Simbolismo, fantástico e estranhamento num conto de Poe"; por fim, de Sarah Burnauutzki, "A tapeçaria enigmática nos contos fantáticos 'Omphale'(1834) de TheóphileGautier e 'A caçada' (1965) de Lygia Fangundes Telles".

Ainda que todos os ensaios mereçam leituras atentas e cuidadosas, destaquemos alguns deles. O ensaio "Viagem e maravilhoso: trajetórias no imaginário", de Karin Volobuef, tem o mérito de problematizar os possíveis significados das diversas possibilidades de trajetos e viagens que envolvem o herói em obras marcadas pelo maravilhoso. Recorrendo a Lucie Armitt, a autora ressalta que esse herói é sempre um estrangeiro, um sujeito desorientado e perdido, longe de casa, procurando um caminho de volta, seja ele para um lugar que existe e onde se locomovendo pode-se chegar, dentro da lógica desse mundo ficcional, ou que existe muito mais dentro de si, significando, por exemplo, antes de qualquer coisa, um encontro com si mesmo. Ainda que mencione algumas obras que fazem parte do mundo maravilhoso e dos contos de fada, o fio da meada é o conto "O diabo e os três fios de cabelo". Tal como boa parte dos autores da coletânea, Volobuef faz uso de algumas categorias propostas por Vladmir Propp, no seu *Morfologia*

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.45147

dos contos maravilhosos, para definir o herói do conto de fadas e como ele se relaciona com sua viagem. A autora, conciliando diversas referências bibliográficas, conclui que o herói dos contos de fadas, diferentes dos míticos, normalmente é um sujeito especialmente frágil, órfão, pobre e quase sempre creditado como um tolo. Ainda assim, precisa vencer uma série de dificuldades e carências, muitas vezes necessitando se deslocar para terras distantes.

Mesmo que o protagonista de "O diabo e os três fios de cabelo" tenha realizado diversas viagens desde muito jovem, deslocando-se no espaço e tempo, o mais importante, segundo a autora, é entender que o percurso do herói, antes de tudo, diz respeito ao da vida. Assim, o final feliz, típico dos contos de fada e magia, após vencer desafios e inclusive a morte, corresponde à chegada à vida adulta de alguém jovem – este seria, segundo a autora, o sentido antropológico do final da história, quando o herói casa e assume a função de Rei. Por fim, vale destacar a comparação feita pela autora entre os contos de fadas e os mitos da Antiguidade Clássica. Assim como Ulisses desceu ao Hades para saber por Tirésias como retornar à Ítaca, também o personagem de "O diabo e os três fios de cabelo" é auxiliado primeiro por uma anciã na cabana dos ladrões e depois por outra anciã na morada do Diabo. Segundo Volobuef, as duas anciãs correspondem aos ancestrais míticos, dotados de conhecimento e visão profética.

Já André de Sena, com o artigo "Simbolismo, fantástico e estranhamento num conto de Poe", parece ser, dentre os autores, aquele que situa o conto de fadas num painel literário mais amplo. Segundo o estudioso, o conto "A ilha da fada", de Edgar Allan Poe, é possivelmente o texto mais estranho dentro da sua

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.45147

produção, na qual elementos grotescos e fantásticos prevalecem de forma inconteste. Sua análise parte de princípios que ressaltam a dificuldade de situar com exatidão, entre o Romantismo ou Simbolismo, os aspectos fantásticos do conto de Poe. O primeiro ponto destacado como decisivo no conto é a autorreferencialidade da obra. Após evidenciar um comentário do narrador do conto no qual se estabelece um paralelo entre a música e a literatura em termos de ressaltar um possível caráter imanentista e autorreferencial nas duas artes, André de Sena, ainda para mostrar como "A ilha da fada" parece navegar em mares não muito exatos entre o Simbolismo, o Romantismo e o Fantástico, destrincha o conto em três gradações no tocante à referencialidade.

No primeiro momento, o personagem central, numa dicção romântica ou mesmo "fantástica", como diz o pesquisador, fala em primeira pessoa e se vê na natureza. Na segunda parte, se iniciam as passagens autorreferenciais, e, por fim, no que ele considera o terceiro momento, podemos observar o "imanentismo simbólico" (2018, p.152), quando os referentes se desligam de sua referencialidade, gerando sugestão pura. Um ponto importante a se destacar no ensaio é a perspicácia com qual o autor aponta a passagem de um olhar romântico para outro fantástico a partir do modo como o narrador se relaciona com a natureza. Como destaca André, "se Rousseau romantiza a paisagem, Poe a torna fantástica, para isso fazendo uso, num contínuo, como se verá, de um processo de perda gradual de referencialidade objetiva e mimética, bem como de imagens ligadas ao universo dos contos de fadas" (2018, p.153). Outra aproximação apontada é que o narrador encantado com a localidade tem o ensejo de nela

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.45147

"dormitar", o que gera uma típica ambiguidade onírica igualmente presente no fantástico.

A análise ainda tem a delicadeza de perceber a sutil passagem no mesmo conto do que seria um primeiro momento marcado pela imaginação romântica, com ainda elementos referenciais, para uma segunda mais simbolista, na qual surge a apresentação de imagens sugestivas e autorreferenciais. Segundo o estudioso, isso nos permitiria reconhecer na "A ilha da fada" um "trecho-fronteira" (2018, p.157) entre o Romantismo e o Simbolismo. Ainda que André de Sena não ressalte isso, sua análise não deixa dúvida de que podemos admitir esse "trecho-fronteira" exatamente como um índice do lugar que a obra de Poe ocupa no cenário oitocentista, reafirmando a criação romântica, sua profundidade obscura e já lançando mão de elementos tão característicos do simbolismo, como a formalização de um quadro no qual a linguagem ganha primazia, referindo-se a si própria através de toques de sinestesia e melopeia.

A possibilidade de reconhecer nessa narrativa a antecipação de procedimentos que posteriormente se tornariam essenciais para o Simbolismo é reafirmada quando o conto retrata uma fada dentro de uma canoa dando voltas ao redor da ilha, que tem uma parte iluminada e outra escurecida. Ao se perguntar qual o significado ou a metáfora desse movimento, André de Sena diz não ter dúvidas em estar diante do "símbolo e da escrita simbolista" (2018, p.158). A cena da canoa, segundo o pesquisador, seria uma antecipação de quase duas décadas de procedimentos estilísticos empreendidos por Baudelaire em poemas como "Harmonia da tarde", publicado em *As flores do mal.*

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.45147

É possível afirmarmos que uma das grandes contribuições desse artigo seja o reconhecimento de que na prosa de Poe, num mesmo conto, haveria uma passagem de um Romantismo transcendental e projetivo do eu autorreferencial para a exploração de traços essenciais do Simbolismo, como o enigmatismo, a pluralidade significadora das palavras e objetos e a penumbra de mistério que atravessa todo o conto. Por consequência, "A ilha da fada", assim com um poema baudelairiano, traz consigo a mesma sensação de impossibilidade de se alcançar uma interpretação final e completa do conto.

A questão seguinte colocada no artigo é a possibilidade de reconhecermos alguma possível relação entre os princípios simbolistas e a literatura fantástica. Para André de Sena, seguindo a classificação proposta por Charles Nodier, "A ilha da fada" seria o que se pode chamar de "história fantástica vaga", um relato capaz de manter o leitor numa dúvida sonhadora e melancólica, acalentando-o numa melodia, como se estivesse num sonho. Nesse mesmo raciocínio, André de Sena lança mão da classificação proposta por Roger Bozzeto (1980), que considera o fantástico como uma experiência de natureza onírica, capaz de afastar o sujeito do cotidiano banal e burguês, elevando-o a uma nova sensibilidade estética e criativa. Ainda seguindo na sua pesquisa sobre as possíveis relações agora entre os modos fantástico e simbolista, o artigo comenta as principais contribuições de autores clássicos sobre o tema, partindo de Charles Nodier, passando por Freud, Pierre-Georges Castex, Louis Vax, Roger Caillois, Irène Bessière, Remo Ceserani, Rosalba Campra, Tzvetan Todorov, David Roas, Maria João Simões, Susana Reisz e Tsuyoshi Aino.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.45147

Por fim, a resposta fundamental do artigo retorna para ser respondida: quais as aproximações entre "A ilha da fada" e os contos de fada? Ainda que a resposta não seja enunciada diretamente, admitindo a relação entre os contos de fada e o fantástico, André de Sena parece defender a ideia de que o conto de Poe seria uma junção entre os modos simbolista e fantástico, indo além das definições propostas por Propp, apresentando de modo definitivo uma sucessão de imagens imanentistas, além da hesitação, a sublimação do real transfigurado pela fantasmagoria, a autossugestão e o discurso indireto de imagens.

No artigo "Burlar a implacável topia do corpo (Através do Espelho e No País das Maravilhas): leituras de Foucault e Alice", de Imara Bemfica Mineiro, é possível notar um debate que justapõe o pensamento de Foucault sobre o corpo tópico e utópico, as heterotopias e a obra de Lewis Carroll. A partir da forma como o corpo aparece em no *País das Maravilhas* e *Através do Espelho*, a autora projeta um debate foucaultiano acerca do corpo na sua (1) dimensão mais real, material e cotidiana, confrontando-a com sua (2) dimensão utópica, além de tomá-lo como (3) heterotopia, um espaço de inquietações sobre si mesmo, pondo em questão sua relação com nomes, espaço e tempo.

A primeira consideração importante feita pela autora é a de que, apesar do próprio título da obra se referir a algo que nos remeta ao maravilhoso – *Alice no país das maravilhas* –, a obra seria mais adequadamente considerada fantástica, pois provoca inquietação e com isso estabelece um diálogo problematizador com a realidade. Resolvido o primeiro problema, o segundo ponto a ser encarado é a relação entre *Alice* e os contos de fada.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.45147

A primeira observação interessante da autora é que, de certa forma, os contos de fada, sendo marcados pelo maravilhoso, estariam do lado oposto ao fantástico. Pois, diferentemente da inquietude e problematização da realidade proposta pelo fantástico, os contos de fada, ingênuos e imersos num mundo de mentira, tal como definidos por Marcia Romero Marçal, ofereceriam pouco ou quase nenhum atrito com o mundo extratextual. Contudo, a coisa não é bem assim e a pesquisadora nos lembra que os contos de fadas não se resumem ao modelo comumente oferecido pela Disney, sempre harmonioso e otimista. De outra forma, ele pode trazer aspectos violentos, aterrorizantes, mágicos e voluptuosos, nos remontando mais às tradições orais e populares do que ao processo civilizatório iluminista.

A pesquisadora acredita que apesar de *Alice* não ter suas origens nos contos populares, tão pouco ela deixa de oferecer todos os ruídos necessários para desnortear e inquietar o leitor: jogos de linguagem, *nonsense*, inversão das relações causais, assombro e contato com o desconhecido. O terceiro importante ponto é a possibilidade de reconhecermos o mundo encontrado por Alice na toca do coelho ou por detrás do espelho menos como uma utopia, enquanto espaço longínquo, distante e por isso menos perturbador, e mais como uma heterotopia, pois ao sugerirem a quebra usual das relações lógicas estariam muito mais próximos de desestabilizar nosso entendimento usual de leitura.

Entretanto, é a consciência de um corpo real, limitado e irremediável que leva o sujeito a desejar e projetar fantasias, irrealidades, a inventar um corpo incorporal e utópico. A consciência da falta, do limite, da impossibilidade e da prisão física representada

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.45147

pelo corpo real é a mola mestra que leva o sujeito a imaginar uma condição na qual toda a lógica, cultura, regra e limitações que envolvem e constroem seu corpo real seja substituída por uma outra que projeta e aponta para a busca pela satisfação de tudo aquilo que a ordem do cotidiano escamoteia. Se somos, antes de qualquer coisa, corpo, somos corpo e desejo. Estes corpos, diz Foucault, na medida em que são utópicos, estão fora de lugar "e se transportam tão rápido quanto a luz, onde as feridas se curam com o bálsamo maravilhoso com a duração de um relâmpago, o país onde se pode cair de uma montanha e reerguer-se vivo, o país onde se é visível quando se quer, invisível quando se desejar" (2003, p.8). Esse país, diz Foucault, é o dos duendes, mágicos e fadas – e, complementa Imara Bemfica, o do *País das maravilhas* e *Através do espelho*. Foucault não fala, mas achamos que vale a pena reforçar que esse país dos corpos livres e utópicos não precisaria ser o maravilhoso, fantástico ou de fadas, mas qualquer um que traga consigo as marcas das projeções dos desejos mais íntimos e subversivos; um país, um lugar ou um não-lugar no qual, como diz Lacan, vigore a ética do desejo e não o da cultura. Esse novo mundo utópico é, na verdade, o mundo da liberdade, aquele que suprime as dificuldades impostas pelo tempo, pelas distâncias e pelas regras.

Contudo, Imara Bemfica reforça que nem tudo é maravilha no novo mundo no qual Alice se encontra mais ou menos perdida e querendo, sem saber como, se achar. Basta notarmos o seu incômodo diante do puxa-encolhe ao qual seu corpo está submetido para logo entendermos que o *País das maravilhas*, não tão harmônico, estaria mais para uma heterotopia foucaultiana do que para uma utopia, livre de polêmicas ou desconfortos, tal como caracterizada por Rancière.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.45147

Vale destacar ainda que a autora sublinha que, no processo de construção de espaços heterotópicos vividos por Alice, dois objetos são privilegiados. O primeiro, o espelho: "esse lugar sem lugar e, ao mesmo tempo, multiplocador de lugares, que opera na inversão dos ângulos e subverte o esperado nas relações entre o aqui e o ali, cavando um fosso infindável na superfície plana de seu avesso" (2018, p.135). O segundo, seria o jardim, "espaço que guarda uma atmosfera mágica, legada desde tempos remotos e que se abre, nas narrativas de Carroll, a uma multiplicidade de dimensões lúdicas" (2018, p.135).

Por fim, fica clara a ideia proposta pela autora de que a obras de Carroll mostram como as heterotopias, mais do que as utopias, trazem consigo um potencial revelador e desnaturalizador da realidade. O efeito de consternação diante do real produzido pelo contato com um novo mundo possível, no qual as regras, o corpo, as ideias e os sentimentos são novos e nos ensinam a lidar e a admitir o impossível não apenas como um desejo, mas como uma postura prática e emocional diante da vida. O *nonsense* várias vezes observado nas aventuras de Alice não diz apenas sobre esse novo mundo no qual tudo é surpreendente e quase ao avesso, fala também sobre a necessidade de admitirmos em certa medida a perda do respeito ao que parecem ser os limites irredutíveis da realidade e da vida.

REFERÊNCIAS

SENA, André de (Org.) (2018). *Literatura fantástica & contos de fadas*. Recife: Ed. UFPE.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.46480

02

O INFAMILIAR [*DAS UNHEIMLICHE*], EDIÇÃO COMEMORATIVA BILÍNGUE (1919-2019)

Lenice Alves Soares (UERJ)

Recebido em 14 set 2019.
Aprovado em 21 set 2019.

Lenice Alves Soares é Mestranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela UERJ, Psicanalista e Especialista em Psicologia Transdisciplinar Holística pela FSJT e UNIPAZ-Rio (2015), Especialista no Ensino de Alemão como Língua Estrangeira pela UFBA e Universidade de Kassel-Alemanha (2005), Especialista em Língua e Literatura alemã pela UFRJ (2000) e é Licenciada em Letras Português-Alemão pela UFF (1992). Atua como professora de alemão (ICG) e Terapeuta holística (CRT 49333). Lattes: http://lattes.cnpq.br/3215484032184593 E-mail: leniceicg@terra.com.br

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.46480

Foi lançada, em abril de 2019, uma edição comemorativa de cem anos, dessa vez bilíngue, do famoso ensaio de Sigmund Freud, *Das Unheimliche*. Essa edição faz parte da coleção *Obras incompletas de Sigmund Freud*, da Editora Autêntica, de Belo Horizonte, com organização e apresentação de Gilson Iannini e Pedro Heliodoro Tavares.

A edição, além de conter o famoso ensaio, que em português ficou inicialmente conhecido como *O estranho*¸ vindo, posteriormente, a ser traduzido por *O inquietante*, amplamente utilizado na área dos estudos literários, traz, também, o conto "O homem da areia", de E. T. A. Hoffmann, referido por Freud ao longo de seu texto. Assim, o trabalho do leitor, interessado em recorrer ao conto utilizado como base para ilustrar grande parte dos estudos freudianos sobre o tema, fica facilitado. Além desses dois textos, ambos com nova tradução para o português diretamente do original alemão, a edição traz, ainda, três outros curtos textos do pai da psicanálise, com temáticas afins ao ensaio principal, bem como três trabalhos de especialistas brasileiros sobre o tema e um posfácio sobre Hoffmann.

Gilson Iannini, editor e idealizador da coleção, é doutor em filosofia e psicanalista, com pesquisa de pós-doutorado sobre as relações entre ciência e literatura em Freud, e, atualmente, professor do Departamento de Psicologia da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde leciona Teoria Psicanalítica. Pedro Heliodoro Tavares, coordenador de tradução e revisor técnico da

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.46480

coleção, é doutor em literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), onde atua como professor na área de alemão, e, também, doutor em psicanálise e psicopatologia com pesquisa de pós-doutorado sobre as traduções da obra de Freud. Dessa maneira, constatamos que os organizadores da coleção transitam entre diversos campos do saber, como psicanálise, filosofia, literatura, língua e tradução, o que enriquece o trabalho para estudiosos de diferentes áreas de interesse.

Na apresentação intitulada "Freud e o infamiliar" é sintetizado o percurso feito por Freud em seu ensaio com a "palavra-conceito" (*Begriffswort*) *unheimlich* sendo discutida. O autor perpassa várias áreas, partindo de uma "intrincada análise lexicológica" da palavra, mobilizando uma "trama de referências que parte da ciência, passa pela filologia e pela estética, indo até a literatura fantástica, sem nunca perder de vista o que interessa ao psicanalista" (IANNINI; TAVARES, 2019, p.7). Dessa forma,

> [n]um movimento às vezes vertiginoso, Freud se apropria de uma palavra de uso relativamente comum em alemão (pelo menos em seu uso adjetivo-adverbial), empresta-lhe um estatuto conceitual, transporta-a por variadas searas linguísticas e filosóficas, examina a experiência literária que melhor a engendra, escrutina a vivência real que ela recorta, para, ao final, devolver a palavra à língua, mas desta vez com o selo perene da psicanálise. (2019, p.7)

Iannini e Tavares enfatizam a seguir a mudança que a palavra *unheimlich sofre*, assim como o que ela designa, a partir da publicação desse ensaio em 1919, ganhando importância onde quer que a psicanálise seja estudada e praticada. Segundo eles:

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.46480

> Definitivamente, a análise empreendida por Freud modifica não apenas a língua alemã, acrescentando um sentido e um emprego inauditos, mas ainda exporta para todas as línguas através das quais a psicanálise se difundiu um significante novo e incômodo, um vocábulo, a rigor, intraduzível. (2019, p.8)

Adiante, é tematizada a dificuldade de tradução da palavra que dá título ao ensaio nas diversas línguas para as quais foi traduzido, com seus respectivos exemplos e soluções em francês, espanhol, italiano, inglês e português. Iannini e Tavares justificam a necessidade de uma nova tradução deste importante ensaio para a língua portuguesa, já que "o intraduzível não é o que não pode ser traduzido, mas o que não cessa de (não) traduzir" (CASSIN, 2018, p.17 *Apud* IANNINI; TAVARES, 2019, p.8). "Infamiliar" foi, então, o neologismo escolhido como solução de tradução para essa edição, porque melhor expressa, em português, "tanto do ponto de vista semântico quanto do morfológico, o que está em jogo na palavra-conceito *Unheimliche* em seus usos por Freud". Isso aconteceria:

> não porque "infamiliar" expresse o "mesmo" conteúdo semântico do original alemão ou porque se situe numa rede conceitual "equivalente", mas justamente pela razão inversa. O "infamiliar" mostra que o muro entre as línguas não é intransponível, mas também que a passagem de uma língua a outra exige um certo forçamento. O "infamiliar" não é, neste sentido, resultado da fidelidade à língua de partida, mas o vir à tona da infidelidade que tornou possível a transposição do hiato entre as línguas. É uma marca visível da impossibilidade da tradução perfeita. (2019, p.9)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.46480

Além do reconhecimento dessa impossibilidade de tradução perfeita, que leva à opção por uma "tradução direta" do vocábulo do alemão para o português, a ambiguidade inerente à palavra "familiar" foi outro aspecto "em favor dessa intradução", afirmam os apresentadores. Quando falamos em português, por exemplo, "isso me parece familiar", ao mesmo tempo queremos dizer "mas me é estranho", ou "não familiar," ou "infamiliar", ou, ainda, "angustiante", por não conseguirmos entender esse sentimento contraditório que nos toma. Vale lembrar que essa ambiguidade é tematizada pelo próprio Freud no referido ensaio. Assim, tanto em alemão quanto em português, existe esse caráter ambíguo no interior da palavra, pois,

> [n]esse aspecto particular, "familiar" assemelha-se bastante ao alemão *heimlich*, que designa algo bastante familiar, mas que pode também abrigar seu sentido antitético. O *unheimlich* é uma negação que se sobrepõe ao *heimlich* apreendido tanto positiva quanto negativamente: é, portanto, uma reduplicação dessa negação, que acentua seu caráter angustiante e assustador. A palavra em português que melhor desempenha esse aspecto parece ser "infamiliar": do mesmo modo, ela acrescenta uma negação a uma palavra que abriga tanto o sentido positivo de algo que conhecemos e reconhecemos quanto o sentido negativo de algo que desconhecemos. É claro que o original alemão guarda um núcleo angustiante e aterrorizante que "familiar" não abriga, pelo menos em seu uso cotidiano. (2019, p.10)

Mais um aspecto que, segundo os organizadores, fala a favor de uma "não tradução", ou, digamos, de uma "tradução direta" da palavra que dá título ao ensaio, seria o respeito à precisão

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.46480

conceitual do autor na elaboração de sua teoria psicanalítica. O conceito do *Unheimliche* é um dos que mais gera polêmica quanto à sua tradução no âmbito dos estudos psicanalíticos. Não é raro encontrarmos locuções explicativas como "estranho-familiar" ou "inquietante-estranheza", que tentam dar conta tanto da ambiguidade quanto da precisão do conceito. Na tentativa de se aproximar mais do que Freud tentou expressar, faz-se uso aqui de uma só palavra potencialmente equivalente, o "infamiliar".

O psicanalista austríaco ficou conhecido como grande escritor, e uma das características da "escrita freudiana consiste no uso magistral dos recursos da língua alemã, sem nem fundar um novo jargão técnico a partir de línguas clássicas nem propor a criação de novas palavras que se afastassem do léxico já difundido" (2019, p.12). Fazendo jus a essa habilidade e utilizando o próprio recurso de Freud, que é o uso do prefixo de negação *un-* junto ao adjetivo *heimlich*, tornando a substantivá-lo (*das Unheimliche*), chega-se bem próximo do conceito-título com a opção "o infamiliar" para essa nova tradução.

Considerando-se corretas, mas insuficientes, as outras opções de tradução já estabelecidas no Brasil, como "O estranho" (1976) e "O inquietante" (2010), a equipe de agora, após "longo e amadurecido debate", optou por verter "*Das Unheimliche*" para "O infamiliar". A linha argumentativa desenvolvida por Freud em seu ensaio foi preponderante na escolha por essa terceira opção, como explicam os organizadores:

> Trata-se, é verdade, de um caso único no vocabulário freudiano, em que o próprio autor dedica-se exaustivamente, ao longo de todo o

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.46480

> texto, a uma investigação filológico-lexical acerca de um vocábulo passível de diversas leituras e interpretações. (2019, p.16)

Assim sendo, vários argumentos são apresentados nesse prefácio-apresentação que justificam uma terceira tentativa de traduzir o intraduzível: "*Das Unheimliche*".

O psicanalista, após um exercício lexical, filológico e até filosófico, chega ao ponto essencial, através do "aparente paradoxo veiculado por uma palavra tão usual da língua" (2019, p.17), que é a confirmação de sua hipótese da divisão psíquica: o prefixo de negação *un-* é a marca do recalque, cerne da divisão psíquica do ser humano. O elemento negado é o adjetivo *heimlich*, derivado do substantivo *Heim*, que significa *lar*. Portanto, o adjetivo *heimlich* se refere a tudo o que é relativo ao lar, ou seja, familiar, conhecido ou inerente à privacidade do lar, íntimo, oculto, sigiloso e secreto. Em alemão, esse vocábulo ainda pode se referir também às partes íntimas ou pudendas do corpo humano, ou às partes mais suscetíveis a ferimentos, "evocando indiretamente a angústia da castração" (2019, p.17). Logo, negando aquilo que é familiar e íntimo, mas também secreto e desconhecido, Freud chega ao sentimento do estranho e inquietante, ou à inquietante estranheza, comuns ao recalque da castração que, em alguns momentos da vida, pode vir à tona e nos angustiar: *das Unheimliche*/ o Infamiliar.

Além disso, o uso de uma única palavra que abarque diversos significados, alguns deles até conflitantes, como "conhecido" e "oculto" ao mesmo tempo, é um recurso muito comum encontrado no processo onírico, muito caro a Freud, que é a condensação (*Verdichtung*). Através desse recurso, assim como no fazer poético

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.46480

(*Dichtung*), com pouco pode-se dizer muito. Lembramos que "a língua alemã concebe a poesia como uma forma de 'adensamento' do dizer" (2019, p.19).

Através de um estudo morfológico-filológico, e até filosófico, do vocábulo em questão, exemplificado, principalmente, pelo conto *O homem da areia*, de Hoffmann, Freud demonstra sua tese do recalcamento do complexo de castração, fundamental dentro da teoria psicanalítica. Daí se tem que,

> [e]m grande parte, a genialidade de nosso autor inegavelmente reside em identificar na linguagem cotidiana e potencialmente acessível algo que nela é difícil de acessar, não por falta de informação ou por barreiras intelectuais, mas, sobretudo, por causa dos conflitos psíquicos ali enredados. [...] Esse texto que o leitor tem diante de si é uma das mais ricas demonstrações de como a psicanálise opera com sua mais fundamental ferramenta: a língua cotidiana, com suas camadas e sua história. Aqui Freud demonstra de modo inequívoco como se entrelaçam na própria escrita os registros teórico e estético, como a linguagem científica e literária se interpenetram, ou ainda como o vivido e o fantasiado tecem relações complexas. (2019, p.21)

Iannini e Tavares nos remetem, então, aos três textos de Freud que foram escolhidos para acompanhar o ensaio principal da edição por dialogarem direta ou indiretamente com ele: "E. T. A. Hoffmann sobre a função da consciência", de 1919, "Sobre o sentido antitético das palavras primitivas", de 1910 e "A negação", de 1925.

O curtíssimo "E. T. A. Hoffmann sobre a função da consciência" (1919), com tradução de Pedro Heliodoro Tavares, nada mais é do que a transcrição de uma passagem de *Os elixires do Diabo*,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.46480

de Hoffmann, publicado entre 1815 e 1816, e que Freud chama de romance "rico em magistrais figurações de estados mentais patológicos" (2019, p.127). Nesse trecho, uma das personagens compara a "especial função mental chamada de consciência" à "execrável atividade de um maldito fiscal – oficial aduaneiro", que impede a saída de produtos de um país.

É impressionante como o escritor alemão expressa, de forma literária, o que vai constituir a base das pesquisas do médico e psicanalista austríaco quase cem anos depois: a consciência (*Bewusstsein*) humana e seu funcionamento, ou, dito de outra forma, o inconsciente (*Unbewusstsein*) humano e seu funcionamento.

Em "Sobre o sentido antitético das palavras primitivas" (Über *den Gegensinn der Urworte*), publicado primeiramente num anuário psicanalítico de 1910, traduzido por Maria Rita Salzano Moraes na atual edição, Freud também parte, como em *Das Unheimliche*, de reflexões linguístico-filológicas para uma discussão essencialmente psicanalítica sobre o mecanismo do inconsciente e dos sonhos.

O texto, uma espécie de resenha ao trabalho de mesmo nome do filólogo comparatista alemão Carl Abel, de 1884, fornece a Freud o fundamento linguístico da tese de que a negação não opera no inconsciente. Ele acrescenta uma nota sobre o tema na terceira edição de *A interpretação dos sonhos*, de 1911, quando afirma que o sonho não conhece nem a oposição (*Gegensatz*), nem a contradição (*Widerspruch*), chamando a atenção para palavras que expressam, originariamente, um par de opostos de uma só vez, ao invés de servirem a um significado polarizado. Um exemplo disso é *sacer*, em latim, que significa tanto sagrado quanto maldito, assim

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.46480

como *heimlich*, que, em alemão, significa doméstico e familiar e, ao mesmo tempo, secreto e desconhecido, portanto, infamiliar.

Assim, o sonho prescindiria da negação (*Verneinung*) e expressaria elementos opostos por meio dos mesmos recursos figurativos, o que, segundo Freud, já era sabido pelos intérpretes de sonhos da Antiguidade, que teriam feito "extenso uso da suposição de que uma coisa no sonho pode significar seu contrário" (2019, p.129).

Freud conclui seu curto, mas denso texto sobre a importância do sentido antitético das palavras na teoria a respeito do trabalho do sonho da seguinte forma:

> Na concordância entre a peculiaridade do trabalho do sonho destacada no início e a prática descoberta pelo pesquisador nas línguas mais antigas, podemos ver uma confirmação da nossa concepção sobre o caráter regressivo, arcaico da expressão dos pensamentos no sonho. E a nós, psiquiatras [...], impõe-se como uma suposição incontestável o fato de que entenderíamos melhor a linguagem do sonho e o traduziríamos com mais facilidade se soubéssemos mais sobre o desenvolvimento da linguagem. (2019, p.137)

Percebe-se claramente que Freud desenvolveu e ampliou as ideias sobre o sentido antitético das palavras, expostas nesse texto de 1910, em seu ensaio *Das Unheimliche*, pois o mesmo vale para a palavra que dá título ao famoso ensaio.

Já em "A negação" (*Die Verneinung*), publicado em 1925, e aqui igualmente traduzido por Maria Rita Salzano Moraes, Freud fala da negação como recusa (*Abweisung*) ou recalcamento (*Verdrängung*) inconsciente. Assim, na clínica, quando o paciente nega algum conteúdo, na verdade, é como se ele tivesse dito o contrário, pois

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.46480

"na interpretação, tomamos a liberdade de ignorar a negação e extrair o conteúdo puro da ideia que ocorreu" (2019, p.141). O conteúdo recalcado, ou seja, o que foi negado, servirá como via de acesso ao inconsciente, e a negação, por sua vez, é a via de acesso ao material recalcado.

Nesse trabalho, partindo da tese de que aquilo que é negado é o recalcado, Freud desenvolve suas ideias a respeito da função do juízo (*Urteilsfunktion*), que decide sobre aquilo que o Eu-prazer (*Lust-Ich*) quer introjetar ou expulsar para fora de si, e também sobre aquilo que o Eu-real (*Real-Ich*) aceita ou não como realidade externa (prova de realidade). Assim, escreve Freud:

> O estudo do juízo nos abre, talvez pela primeira vez, a compreensão [*Einsicht*] do surgimento de uma função intelectual a partir do jogo das moções pulsionais primárias. O julgar é a continuação objetivada daquilo que originariamente é realizado de acordo com o princípio de prazer: a inclusão no Eu ou a expulsão [*Ausstoßung*] para fora do Eu. Sua polaridade parece corresponder à oposição dos dois grupos de pulsões supostos por nós. A afirmação [*Bejahung*] – como substituto da união – pertence a Eros; a negação – sucessora da expulsão – pertence à pulsão de destruição. (2019, p.145)

Dessa forma, o texto formaliza e amplia ideias e conceitos psicanalíticos importantes, somente prenunciados em *Das Unheimliche*, como a importância da negação em relação ao material recalcado, valendo, inclusive, para o prefixo de negação (*un-*/ *in-*) como marca do recalcamento na palavra-conceito que dá título ao ensaio. O que serve para a morfologia da palavra será ampliado como o princípio de funcionamento de juízos negativos.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.46480

Com relação aos ensaios complementares que ainda fazem parte dessa edição, vale ressaltar que três deles cumprem a função de comentar e aprofundar o conteúdo do texto *O infamiliar*, que é o carro chefe do volume, sob diferentes aspectos.

O primeiro deles, "Perder-se em algo que parece plano", situa o ensaio de Freud na história do pensamento estético. O autor, Ernani Chaves (2019), professor da Universidade Federal do Pará (UFPA), além de tradutor de Freud, Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin, já desenvolveu pesquisas sobre Michel Foucault e os três autores mencionados anteriormente. Chaves situa o ensaio de Freud, primeiramente, entre seus escritos metapsicológicos sobre o narcisismo, de 1914, e *Além do princípio do prazer*, de 1920, destacando sua especificidade dentro do pensamento freudiano, principalmente em relação à temática da "compulsão à repetição".

A seguir, compara o referido ensaio com seus outros textos relacionados à arte, afirmando que *O infamiliar* instaura uma espécie de censura já que, diferentemente de outros textos de Freud ligados à arte, nesse ele não dá ênfase à correlação direta entre a vida e a obra do autor referido, Hoffmann. Além disso, afirma Chaves, o ensaio traz algo novo em relação às análises freudianas anteriores sobre arte, como uma concepção de estética, segundo afirmou o próprio Freud, que não se restringe mais a uma doutrina do belo, assim como um posicionamento diferente, ousado e corajoso de quem está ciente de estar fundando uma maneira nova de abordar a estética. Em sua opinião,

> Essa mudança de posição, a meu ver, constitui o aspecto mais importante desse texto, no que se refere ao campo da estética. Quase inteiramente

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.46480

> indiferente à revolução que as vanguardas estéticas de sua época estavam promovendo, Freud, paradoxalmente, acabou criando um dispositivo interpretativo do qual as vanguardas puderam se aproveitar. (2019, p.155)

Com uma definição original de estética como "teoria das qualidades do nosso sentir", Freud se distancia da associação entre estética e teorias do belo tradicionais de até então, já que *O infamiliar* ressalta o medo, a angústia e o horror. Essa nova definição reflete não só uma nova maneira de se entender a estética, como também de se entender o ser humano e o mundo que o cerca.

O excelente ensaio de Chaves (2019) situa a importância do texto de Freud não só para a literatura fantástica do século XIX, como também para nova realidade trazida pela Primeira Guerra Mundial e, acima de tudo, para uma nova forma de "perceber" e "sentir" a "realidade". Ele ressalta, ainda, consequências importantes que o texto provoca no âmbito da teoria da literatura e das relações entre estética e política, sua "possibilidade de instaurar novos discursos", lembrando Foucault, e a necessidade do "trabalho de elaboração do passado", lembrando Adorno e Horkheimer.

O segundo ensaio complementar, "O infamiliar, mais além do sublime", assinado por Guilherme Massara Rocha e Gilson Iannini, ambos psicanalistas, doutores em filosofia e professores do Departamento de Psicologia da UFMG, destaca aspectos metapsicológicos do texto de Freud, acrescentando ao debate estético o horizonte ético da clínica psicanalítica.

Inicialmente, os autores situam a psicanálise como uma "obra de resistência" (ROCHA; IANNINI, 2019) no contexto de miséria e

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.46480

destruição do final da Primeira Grande Guerra, lembrando que, justamente nesta época, a potência da morte é incorporada aos pressupostos da doutrina freudiana. Segundo eles,

> A pulsão de morte freudiana, da qual o presente artigo é uma espécie de prelúdio, foi objeto de extensas reelaborações que usualmente buscaram desdobrar seu impacto para a clínica da psicanálise, bem como para a modulação das contribuições analíticas para investigações acerca do campo social. Mas o fato é que naquilo em que esse conceito se forja a partir de um certo trabalho do negativo [...], "Das Unheimliche" talvez seja o texto que nos coloca diante de certas vicissitudes estéticas da pulsão de morte. O que nos coloca diante da difícil questão das relações entre o *Unheimlich* e a sublimação. (2019, p.175-176)

Os autores lembram que o prometido artigo sobre a sublimação nunca veio a lume e que o fato de *O infamiliar* ter sido "redigido no vácuo deixado pelo inexistente artigo" suscita a questão "acerca das relações de continuidade e descontinuidade, concordância e discordância, entre o *Unheimlich* e o sublime" (2019, p.176), questão esta que divide a literatura especializada em dois polos. De um lado, a crítica literária norte-americana, liderada por Harold Bloom, que vê o ensaio de Freud como uma contribuição para a estética do sublime. De outro, aqueles que estão mais preocupados em mostrar as "descontinuidades e discordâncias entre a perspectiva freudiana do *Unheimlich* e a tradição do sublime" (2019, p.177).

Outra questão levantada por Rocha e Iannini é a proposição de que o sublime angustia. Esse aspecto já foi debatido pela tradição do

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.46480

idealismo alemão, e desbravado por Freud com sua metapsicologia em seu ensaio. Escolhendo Hoffmann e o conto "O homem da areia" para "delimitar com maior precisão a especificidade do fenômeno ali abordado" (2019, p.179), Freud se conecta para sempre com a literatura fantástica e as teorias que a fundamentam. Segundo os autores, o texto de Freud aborda um vasto material, mas, diferentemente de seus outros textos, sem muita clareza e delimitação. Na opinião deles:

> De forma curiosamente inquietante, "O infamiliar" é um texto fraturado, reiteradas vezes interrompido bruscamente, e que parece sonegar ao leitor um norte, um fio condutor ou mesmo um apoio acerca de seus propósitos fundamentais, produzindo no leitor o efeito que ele próprio descreve. (2019, p.181)

Rocha e Iannini abordam, ainda, a ambivalência da palavra, o paradoxo que evoca o sublime, em que os eventos contrários coexistem estranhamente para além do sublime. O elemento fantástico, que promove uma descontinuidade no encadeamento lógico de uma narrativa e evoca a sensação do infamiliar, também é abordado, assim como o tema do duplo e da fragmentação, que remetem à angústia da castração. Os autores percorrem o texto de Freud, comentando e pontuando questões relevantes, e o designam como multifacetado, no qual, questões como ética, estética, clínica e metapsicologia se interpolam e se dissociam.

O terceiro e mais extenso ensaio complementar intitula-se "Animismo e indeterminação em 'Das Unheimliche'", cujo autor, Christian Ingo Lenz Dunker (2019), psicanalista e professor titular do Departamento de Psicologia Clínica da Universidade de São

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.46480

Paulo (USP), insere o texto de Freud no debate contemporâneo sobre o animismo, jogando uma nova luz sobre este em relação ao totemismo.

Em primeiro lugar, o autor situa o ensaio de Freud numa "verdadeira encruzilhada de três caminhos no interior da obra freudiana" (DUNKER, 2019, p.x), ao observar que:

> Ele retoma e ajusta contas com a antropologia expressa em *Totem e tabu*, cujo problema central é o papel do totemismo e do animismo. Ele também antecipa a nova teoria das pulsões, marcada pela acentuação do papel da repetição e da angústia, que virá à luz, um ano depois, em *Além do princípio do prazer*. Finalmente, ele é um ancestral metodológico do texto sobre "A negação", de 1925, no qual Freud faz a análise discursiva das negações e dos tipos de juízo existencial e valorativo. (2019, p.199)

Dunker lembra que Freud se confrontou com o problema do *unheimlich*, como ele mesmo coloca em seu texto, durante alguns anos, mesmo antes da redação de *Totem e tabu*, publicada em 1913, e sua temática – fenômenos mágicos, místicos, semirreligiosos e sobrenaturais – sintetiza questões que ocuparam parte do debate, da colaboração e da dissensão com Carl Gustav Jung. Além de reexaminar o modo animista de pensar, *O infamiliar* também lançaria "uma interrogação sobre o estatuto da verdade e da realidade em psicanálise, bem como um exemplo maior do exercício da análise lógica das negações" (2019, p.199-200). A seguir, ele traça um panorama sobre o texto e comenta o que chama de "seu imanente problema de tradução" (2019, p.200), elogiando a opção adotada nesta edição e fundamentando sua opinião com elementos da própria teoria psicanalítica.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.46480

Dunker ressalta, ainda, a relação entre totemismo e animismo no texto de Freud. Segundo ele, enquanto em *Totem e tabu* essas duas estruturas antropológicas são tratadas de forma dissimétricas pelo psicanalista austríaco, já que o totemismo funcionaria como um organizador social necessário nas culturas por ser "uma espécie de matriz arcaica da socialização humana" (2019, p.206), o animismo seria "uma forma provisória e menor de pensamento infantil" (2019, p.206), que deverá ser suplantado com a superação de crenças narcísicas e substituído pela crença na realidade desencantada. Em *O infamiliar*, isso seria, sob seu ponto de vista, relativizado, uma vez que:

> A primazia do totemismo encontra em "O infamiliar" alguns motivos para ser ao menos relativizada. Isso ocorre porque a solidez da experiência identitária, baseada na familiaridade e na convicção de quem somos "nós", é abalada pela problemática do *unheimlich*. [...] Se o totemismo se caracteriza por manter a ontologia fixa e a epistemologia variável [...], o animismo, especialmente em sua forma perspectivista, baseia-se em um sistema de ontologias móveis ou também chamado de múltiplas naturezas. (2019, p.207)

Com isso, Dunker (2019) nos remete a ideias de alguns antropólogos contemporâneos que não concordam que o animismo seja apenas um capítulo do totemismo, ou um déficit cognitivo que deva ser enfrentado pelo ser humano.

Na terceira parte de seu ensaio, ele volta aos temas do totemismo e do animismo e os desenvolve, mas, dessa vez, exemplificando com questões extraídas do próprio conto "O homem da areia": o duplo e sua relação com o narcisismo e o Supereu; o autômato e o possível déficit de integração simbólica;

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.46480

a violação do pacto entre realidade e fantasia e a compulsão à repetição; a incerteza e a permutação do eu. Com esse agrupamento de exemplos, chega à seguinte conclusão:

> Este rápido agrupamento dos inúmeros exemplos trazidos no ensaio de Freud mostra que, no fenômeno da infamiliaridade, o totemismo paterno e o animismo narcisista atuam de modo combinado. Eles podem envolver tanto a perda de unidade simbólica do mundo ou do corpo como a perda da experiência de si e a alienação da identidade. Eles podem se associar com a violação de leis simbólicas ou com a intrusão de objetos que perturbam a relação de inclusão e congruência entre realidade e fantasia. (2019, p.213-214)

Ele retoma o tema da negação na última parte do seu ensaio, fazendo analogia com o retorno do recalcado e chamando a atenção para a diferença entre a realidade vivida e a realidade ficcional-literária. Para o surgimento do fenômeno do infamiliar deve haver o conflito de julgamentos, e isso está ligado tanto à superação de crenças animistas infantis, com a aceitação da maturidade da razão, quanto à entrada no animismo perspectivo, com a realização simbólica e subjetiva da realidade poética. Conforme assevera:

> Tudo se passa como se Freud estivesse admitindo a existência de ontologias variáveis, entre a ficção e o documentário, entre o mundo possível e o mundo necessário, sem fixar este último no critério ontológico da ciência. Isso ocorre pela introdução da chave temporal, que inclui o futuro como condição possível para definir um determinado mundo. Essa indeterminação perspectiva envolve a comparação entre gêneros narrativos, como o conto maravilhoso, a literatura romântica de

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.46480

> horror, mas também a realidade, material ou psíquica. (2019, p.216)

Assim, o ensaio de Dunker suscita questões interessantíssimas para debates, seja no âmbito dos estudos literários, seja no da psicanálise, bem como os outros dois ensaios complementares, todos os três comentando o texto freudiano.

O quarto ensaio complementar, que vem após o conto *O homem da areia* e serve de posfácio à edição, chama-se "Cidadão de dois mundos" e é dedicado ao contexto estético da literatura de Hoffmann. O autor, Romero Freitas (2019), também responsável por essa nova tradução do conto, é filósofo, especialista em estética e filosofia da arte, e professor no Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), além de tradutor de Heinrich Heine e Walter Benjamin.

Freitas divide seu ensaio em quatro partes. Na primeira, delineia um curto, mas interessante, panorama sobre a vida e a obra de Hoffmann, assim como sobre sua recepção à época da publicação na Alemanha, comentando, inclusive, o papel que Goethe teria tido na difusão de uma imagem negativa do autor; na segunda parte, comenta o romantismo singular de Hoffmann e sua recepção fora do solo alemão; na terceira parte, apresenta Hoffmann como um herético realista, representante da crítica ao romantismo, o que pode ser observado, inclusive, em *O homem da areia*; na quarta parte, ressalta o ceticismo e o modernismo de Hoffmann, "um escritor singular, quase uma impossibilidade lógica: ao mesmo tempo cético, satírico, fantástico e realista" (2019, p.271). Exemplificando com conteúdos de *O homem da areia* e fatos da vida do autor, Freitas defende que o segredo de Hoffmann estaria no contraste.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.46480

Essa edição comemorativa nos presenteia, portanto, não só com duas novas traduções de dois clássicos – *O infamiliar*, de Freud, e *O homem da areia*, de Hoffmann –, como também com ricos ensaios complementares que nos incitam a reler essas obras, tão importantes para os estudos literários e para a psicanálise, jogando sobre elas um novo olhar e acendendo novos e inesgotáveis debates.

Não pretendo tecer comentários a respeito das traduções, pois ambas, sem sombra de dúvida, são de alta qualidade. Como toda tradução, elas apresentam sua originalidade e sua arte e técnica, mas também pontos específicos dos quais podemos discordar ou os quais poderíamos, ao menos, questionar. Cada leitor está convidado a se lançar nessa nova leitura e tirar suas próprias conclusões, de acordo com seus gostos, tendências, ideias e interesses. Limito-me apenas a transcrever um pequeno trecho de cada uma dessas perenes obras com suas respectivas traduções já conhecidas e as novas, assim como o original em alemão em nota de rodapé. A intenção é que cada leitor possa ter uma provinha e se sinta motivado a degustar um pouco mais.

A seguir, o trecho inicial de *O homem da areia*[1], de Hoffmann, primeiramente com a já conhecida tradução de Ary Quintella

1 Der Sandmann. Nathanael an Lothar: Gewiss seid ihr alle voll Unruhe, dass ich so lange – lange nicht geschrieben. Mutter zürnt wohl, und Clara mag glauben, ich lebe hier in Saus und Braus und vergesse mein holdes Engelsbild, so tief mir in Herz und Sinn eingeprägt, ganz und gar. – Dem ist aber nicht so; täglich und stündlich gedenke ich eurer aller und in süßen Träumen geht meines holden Clärchens freundliche Gestalt vorüber und lächelt mich mit ihren hellen Augen so anmutig an, wie sie wohl pflegte, wenn ich zu euch hineintrat. – Ach wie vermochte ich denn euch zuschreiben,in der zerrissenen Stimmung des Geistes, die mir bisher alle Gedanken verstörte! – Etwas Entsetzliches ist in mein Leben getreten! – Dunkle Ahnungen eines grässlichen mir drohenden Geschicks breiten sich wie schwarze Wolkenschatten über mich aus, undurchdringlich jedem freundlichen Sonnenstrahl. – Nun soll ich dir sagen, was mir widerfuhr. Ich muss es,das sehe ich ein, aber nur es denkend, lacht es wie toll aus mir heraus. – Ach mein herzlieber Lothar! wie fange ich es denn an, dich nur einigermaßen empfinden zu lassen, dass das, was mir vor einigen Tagen geschah, denn wirklich mein Leben so feindlich zerstören konnte! Wärst du nur hier, so könntest du selbst schauen;aber jetzt hältst du mich gewiss für einen aberwitzigen Geisterseher. (HOFFMANN, 2015).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.46480

(HOFFMANN, 2012), da coleção *Novelas imortais*, com organização e apresentação de Fernando Sabino, seguido da nova tradução de Freitas (HOFFMANN, 2019):

> Natanael para Lothar
>
> Vocês devem estar bem preocupados, pois não lhes escrevo há muito tempo. Minha mãe deve estar zangada. Clara deve estar pensando que vivo num turbilhão de prazeres e que esqueci inteiramente sua figura angelical e doce, impressa de forma profunda em meu coração e em minha mente. Mas não é nada disso. Todos os dias, a cada hora, penso em vocês e a encantadora figura de Clara aparece e torna a aparecer em meus devaneios. Seus olhos límpidos sorriem para mim com tanta graça quanto antigamente, assim que eu entrava em casa. Mas como poderia lhes escrever com esta violenta perturbação de espírito que me destrói a mente? Uma coisa horrível aconteceu comigo! Pressentimentos inquietantes, terríveis, ameaçadores, passam-me pela cabeça como nuvens negras no temporal, impenetráveis aos raios alegres da amizade. Você me pede que lhe conte o que me aconteceu. É necessário que eu conte, bem sei. Mas só de pensar nisso começo a r ir como demente. Ah, meu querido Lothar! Como conseguiria fazer você entender, apenas um pouquinho, que o acontecido há poucos dias pode complicar terrivelmente a minha vida? Se – pelo menos – você estivesse aqui, poderia ver com seus próprios olhos. Mas, tenho certeza, vai pensar que sou um louco visionário. (HOFFMANN, 2012)
>
> Nathanael a Lothar
>
> Certamente vocês estão todos muito apreensivos porque eu não escrevo há tanto – tanto tempo. Mamãe deve estar furiosa, e Clara deve achar

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.46480

> que vivo aqui no bem-bom e que esqueço por completo a minha encantadora imagem angelical, tão profundamente gravada no meu coração e no meu pensamento. Mas não é nada disso; todo dia e a toda hora eu penso em vocês todos, e a figura amável de minha encantadora Clarinha aparece em doces sonhos e me sorri com seus olhos claros tão graciosamente como ela costumava sorrir quando eu voltava até vocês. Ah, mas como eu poderia escrever-lhes com a disposição de espírito que constantemente me perturba todos os pensamentos! – Uma coisa terrível aconteceu na minha vida! – Pressentimentos sombrios de um destino horroroso e ameaçador se espalham sobre mim como sombras de nuvens negras, impenetráveis a qualquer aprazível raio de sol. – Agora eu devo contar-lhe o que me aconteceu. Preciso fazer isso, eu vejo, mas só de pensá-lo explode em mim um riso enlouquecido. Ah, meu estimado Lothar! Como posso fazer com que você sinta, pelo menos de alguma forma, que aquilo que me sucedeu há alguns dias pôde destruir a minha vida de modo tão funesto! Se ao menos você estivesse aqui, poderia ver por si próprio; mas agora decerto você me toma por um disparatado que vê fantasmas. (2019, p.221)

Agora, um excerto do nosso texto principal, *Das Unheimliche*, de Freud. Nesse trecho, o autor afirma ser o *infamiliar* um tema negligenciado na literatura específica sobre a estética e indaga a que ele estaria relacionado. A primeira, e mais antiga tradução para o português, da editora Imago, de 1976, tem tradução de Jayme Salomão a partir das obras completas de Freud em inglês (Standard Edition); a segunda, da editora Companhia das Letras, de 2010, com tradução de Paulo César Lima de Souza,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.46480

foi feita diretamente da edição em alemão; a terceira, da edição comemorativa, assinada por Chaves e Tavares, também é feita diretamente do original em alemão[2]:

> O tema do "**estranho**" é um ramo desse tipo. Relaciona-se indubitavelmente com o que é **assustador** - com o que provoca **medo** e horror; certamente, também, a palavra nem sempre é usada num sentido claramente definível, de modo que tende a coincidir com **aquilo que desperta o medo em geral**. Ainda assim, podemos esperar que esteja presente um núcleo especial de sensibilidade que justificou o uso de um **termo conceitual** peculiar. Fica-se curioso para saber que núcleo comum é esse que nos permite distinguir como "**estranhas**" determinadas coisas que estão dentro do campo do que é **amedrontador**. (FREUD, 1976, p.276 – grifo nosso)

> "O **inquietante**" é um desses domínios. Sem dúvida, relaciona-se ao que é **terrível**, ao que desperta **angústia** e horror, e também está claro que o termo não é usado sempre num sentido bem determinado, de modo que geralmente equivale ao **angustiante**. É lícito esperarmos, no entanto, que exista um núcleo especial [de significado] que justifique o uso de um **termo conceitual** específico. Gostaríamos de saber que núcleo comum é esse, que talvez permita distinguir um "**inquietante**" no interior do que é **angustiante**. (FREUD, 2010, p.329-330 – grifo nosso)

2 Ein solches ist das »**Unheimliche**«. Kein Zweifel, daß es zum **Schreckhaften**, **Angst**- und Grauenerregenden gehört, und ebenso sicher ist es, daß dies Wort nicht immer in einem scharf zu bestimmenden Sinne gebraucht wird, so daß es eben meist mit dem **Angsterregenden** überhaupt zusammenfällt. Aber man darf doch erwarten, daß ein besonderer Kern vorhanden ist, der die Verwendung eines besonderen **Begriffswortes** rechtfertigt. Man möchte wissen, was dieser gemeinsame Kern ist, der etwa gestattet, innerhalb des Ängstlichen ein »**Unheimliches**« zu unterscheiden. (FREUD, 2019, p.28 – grifo nosso).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.46480

> Algo deste domínio é o "**infamiliar**". Não há nenhuma dúvida de que ele diz respeito ao **aterrorizante**, ao que suscita **angústia** e horror, e, de todo modo, estamos seguros de que essa palavra nem sempre é utilizada num sentido rigoroso, de tal modo que, em geral, coincide com **aquilo que angustia**. Entretanto, pode-se esperar que exista um determinado núcleo, que justifique a utilização de uma **palavra-conceito** específica. Gostaríamos de saber o que é esse núcleo comum, que permite diferenciar, no interior do **angustiante**, algo "**infamiliar**". (FREUD, 2019, p.29 – grifo nosso)

Estão grifadas as palavras ou termos que mais suscitam problemas e controvérsias no campo psicanalítico, seja em português, seja em outras línguas. Além da nossa palavra-conceito – *unheimlich* –, que dá título ao ensaio de Freud e que já foi bastante debatida ao longo desta resenha, vale ainda ressaltar que a palavra *Angst*, que em alemão pode significar tanto *medo*, quanto *angústia*, é, especialmente neste contexto, juntamente com seus derivados, de difícil tradução.

Por ser bilíngue, e apresentar o original em alemão na página ao lado da nova proposta de tradução para o português, a edição comemorativa se torna especialmente prática para os estudiosos que dominam as duas línguas. Como em outros de seus textos que dialogam com formas de expressão humana, em *Das Unheimliche*, especialmente, um objeto literário serve como base argumentativa para Freud. Assim, para os pesquisadores e interessados de diversas áreas, sobretudo da psicanálise e dos estudos literários, o acréscimo do conto de Hoffmann na mesma edição facilita enormemente a pesquisa, pois pode-se recorrer de forma rápida à obra que Freud utilizou como base para suas explanações. Menção especial deve ser feita às valiosas notas que integram essa edição, sobretudo

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.46480

àquelas referentes aos textos de Freud, acrescentando que todas as notas do original em alemão foram mantidas.

Como nos esclarecem os organizadores ao final da edição, "a coleção Obras Incompletas de Sigmund Freud não pretende apenas oferecer uma nova tradução, direta do alemão e atenta ao uso dos conceitos pela comunidade psicanalítica brasileira" (2019, p.277). A intenção de "ainda oferecer uma nova maneira de organizar e de tratar os textos" (2019, p.277) é aqui também extremamente atual e de grande relevância, assim como "o tratamento absolutamente singular" (2019, p.277) conferido a cada volume pela equipe multidisciplinar responsável por esse excelente trabalho.

Concluindo, vale ressaltar que a edição comemorativa se destaca, especialmente, pela tentativa de precisão conceitual e rigor filológico, além do cuidado estilístico que faz jus à qualidade e à importância dos escritos de Sigmund Freud, o que é de extrema relevância para estudiosos e interessados de variadas áreas de pesquisa. Com isso, a edição instiga novos debates e contribui para que *O infamiliar* permaneça sempre atual.

REFERÊNCIAS

CHAVES, Ernani (2019). "Perder-se em algo que parece plano". In: FREUD, Sigmund. *O infamiliar e outros escritos.* Obras incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Autêntica, v.8, p.153-172.

DUNKER, Christian Ingo Lenz (2019). "Animismo e indeterminação em 'Das Unheimliche'". In: FREUD, Sigmund. *O infamiliar e outros escritos.* Obras incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Autêntica, v.8, p.199-218.

FREITAS, Romero (2019). "Cidadão de dois mundos" (posfácio). In: FREUD, Sigmund. *O infamiliar e outros escritos.* Obras incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Autêntica, v.8, p.265-273.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2019.46480

FREUD, Sigmund (1976). “O estranho”. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Jayme Salomão (Trad.). Rio de Janeiro: Imago, v.XVII, p.275-314.

_____ (2010). “O inquietante”. In: *Obras completas*. Paulo César de Souza (Trad.). São Paulo: Companhia das Letras, v.14, p.329-376.

_____ (2019). “A negação”. Maria Rita Salzano Moraes (Trad.). In: _____. *O infamiliar e outros escritos*. Obras incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Autêntica, v.8, p.141-150.

_____ (2019). “E. T. A. Hoffmann sobre a função da consciência”. Pedro Heliodoro Tavares (Trad.). In: _____. *O infamiliar e outros escritos*. Obras incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Autêntica, v.8, p.127.

_____ (2019). “O infamiliar”. Ernani Chaves (Trad. e notas) e Pedro Heliodoro Tavares (Trad.). In: _____. *O infamiliar e outros escritos*. Obras incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Autêntica, v.8, p.26-125.

_____ (2019). “Sobre o sentido antitético das palavras primitivas”. Maria Rita Salzano Moraes (Trad.). In: _____. *O infamiliar e outros escritos*. Obras incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Autêntica, v.8, p.129-140.

HOFFMANN, E. T. A. (2012). *O homem da areia*. Ary Quintella (Trad.). Rio de Janeiro: Rocco Digital.

_____ (2015). *Der Sandmann*. Stuttgart: Reclam.

_____ (2019). “O homem da areia”. Romero Freitas (Trad.). In: FREUD, Sigmund. *O infamiliar e outros escritos.* Obras incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Autêntica, v.8, p.219-264.

IANNINI, Gilson; TAVARES, Pedro Heliodoro (Org.) (2019). “Freud e o infamiliar”. In: FREUD, Sigmund. *O infamiliar e outros escritos.* Obras incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Autêntica, v.8, p.7-25.

_____ (2019). Obras incompletas de Sigmund Freud. In: FREUD, Sigmund. *O infamiliar e outros escritos.* Obras incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Autêntica, v.8, p.275-277.

ROCHA, Guilherme Massara; IANNINI, Gilson (2019). “O infamiliar, mais além do sublime”. In: FREUD, Sigmund. *O infamiliar e outros escritos.* Obras incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Autêntica, v.8, p.173-198.

ABUSÕES