



Programa de Pós-Graduação em
Estudos de Literatura

O FANTÁSTICO EM EDGAR ALLAN POE E MACHADO DE ASSIS: UM ESTUDO COMPARADO

Maylah Longo Gonçalves Menezes Esteves



São Carlos
2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS PROGRAMA DE PÓS-
GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA

O FANTÁSTICO EM EDGAR ALLAN POE E
MACHADO DE ASSIS: UM ESTUDO COMPARADO

Maylah Longo Gonçalves Menezes Esteves

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), na Linha de Pesquisa Literatura, História e Sociedade.
Orientadora: Profa. Dra. Tânia Pellegrini

São Carlos, março de 2017.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Maylah Longo Gonçalves Menezes Esteves, realizada em 08/03/2017:

Profa. Dra. Tania Pefeghini
UFSCar

Profa. Dra. Karin Volobuef
UNESP

Prof. Dr. Wilton Jose Marques
UFSCar

“Um grande escritor, Edgar Poe, relata, em um de seus admiráveis contos, a corrida noturna de um desconhecido pelas ruas de Londres, à medida que se despovoam, com o visível intento de nunca ficar só” (Machado de Assis 1994, p. 60).

AGRADECIMENTO

Meus sinceros agradecimentos a todos os funcionários da UFSCAR e ao PPGLit, aos amigos, que direta ou indiretamente me ajudaram.

Agradeço com grande carinho à minha querida orientadora, Tânia Pellegrini, que segurou minha mão durante esses anos de jornada. Ela me ensinou a caminhar pelas veredas da escrita e da autoconfiança.

À banca de qualificação e de defesa.

Wilton Marques, por me receber embaixo da árvore, fumando seu cachimbo.

Karin Volobuef, que nunca desistiu de mim, um exemplo que quero seguir dentro da academia.

À minha querida Aparecida, a quem devo a minha infância de ouro.

À minha querida Ana Célia, que me ensinou as primeiras Letras.

Ao Paulão, que me trouxe as forças dos Orixás.

Ao meu companheiro de aventuras, Fábio Talpo de Castro.

E à Maria Eliana, que segura minha mão nas horas mais difíceis, vibra nas horas de alegria e me abraça nas horas de desespero: a ela, que não me deu só a vida, mas me ajuda a mantê-la, meu amor mais profundo e sincero.

SUMÁRIO

CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA	2
INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1: O LABIRINTO NOTURNO CHAMADO FANTÁSTICO	13
1.1. AS ORIGENS DO FANTÁSTICO: O BRUTO GÓTICO E O INSÓLITO LAPIDADO	17
1.2. É FANTÁSTICO O QUE O FANTÁSTICO RETRATA: O SOCIAL	24
1.3. UM OUTRO REFLETIDO EM SI MESMO: O DUPLO	28
CAPÍTULO 2: O AGRIDOCE ROMANTISMO E A LITERATURA COMPARADA	36
2.1. O ESPELHO NÃO REFLETE A ALMA HUMANA	43
2.2. WILLIAM WILSON NÃO TEM NOME	48
2.3. REVERBERAÇÕES DO DUPLO	54
2.4. TEMAS DO OLHAR: O ESPELHO E O <i>EU</i>	61
CAPÍTULO 3: SOCIEDADES REFLETIDAS NO ESPELHO LITERÁRIO	63
3.1. O OUTRO LADO DO ESPELHO: O CÔMICO FANTÁSTICO NA CRÍTICA SOCIAL.....	65
CAPÍTULO 4: OS OLHOS E A SEREIA.....	73
4.1. O DUPLO NARRADOR MACHADIANO	79
4.2. A SEREIA ENTRE DOIS CORPOS	82
4.3. E SEU HERÓI, O VERME VENCEDOR	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	94
BIBLIOGRAFIA	97

Resumo

O principal objetivo da dissertação é a comparação dos contos fantásticos do escritor romântico norte-americano Edgar Allan Poe (1809-1849) e do escritor brasileiro Machado de Assis (1839-1908), que também produziu narrativas do gênero fantástico. A principal questão é como dois autores, que viveram em épocas diferentes e em países tão distintos, podem ter suas obras comparadas pelo viés do fantástico. Para responder a essa inquietante pergunta, existem pistas da influência poeana nos contos fantásticos do brasileiro: uma, pela célebre tradução machadiana do poema “The Raven” (1845), ou “O Corvo”, como foi traduzido por Machado, em 1883, bem como citações do norte-americano, nos jornais em que Machado publicava, como o *Diário do Rio de Janeiro* (1866) e a *Gazeta de Notícias* (1895), além da comparação dos contos “O Espelho” (1882) e “Sem olhos” (1876), para tentar provar a influência, e dois do norte-americano, “William Wilson” (1839) e “Ligeia” (1838).

Palavras-chave: Machado de Assis. Edgar Allan Poe. Fantástico. Literatura Comparada.

Abstract

The goal of the dissertation is the comparison of fantastic tales of the romantic writer Edgar Allan Poe (1809-1849) and the Brazilian writer, who also produced stories of the fantastic genre, Machado de Assis (1839-1908). The predominant issue is how the two authors who lived in different eras and in different countries so diverse socioeconomically may have their supernatural works compared. To answer this disturbing question, some clues of Poean influence on the fantastic tales from the Brazilian writer were obtained, such as the celebrated translation of Poe's poem "The Raven" (1845), made by Machado (or "O Corvo", as translated by himself in 1883); it is also important to our studies to analyse the quotes in newspapers in which Machado wrote, such as o *Diário do Rio de Janeiro* (1866) and *Gazeta de Notícias* (1895), as well as the comparison between the short stories “O Espelho” (1882) and “Sem olhos” (1876), by the Brazilian writer, and “William Wilson” (1839) and “Ligeia” (1838), by Poe.

Keywords: Machado de Assis. Edgar Allan Poe. Fantastic. Comparative Literature.

Introdução

A literatura fantástica sempre apresenta um grande desafio. Na presente dissertação de mestrado o norte-americano Edgar Allan Poe (1809-1849), encontrou um tradutor e provável leitor de suas obras, o brasileiro Machado de Assis (1839-1908), que também produziu contos de caráter insólito e, também, possivelmente inspirado na obra do contista norte-americano.

O principal viés da presente dissertação é analisar comparativamente dois contos de cada autor, a saber: “Sem Olhos” (876) e “O Espelho” (1886), de Machado; e dois de Poe, “William Wilson” (1839) e “Ligéia” (1838).

Os capítulos da dissertação são divididos em quatro: no primeiro, um estudo investigativo do fantástico, tendo como base o estruturalista búlgaro-francês Tzvetan Todorov (1939-2017), perpassando autores recentes, como o italiano Ceserani, o norte-americano Botting ou ainda o espanhol Roas, todos eles com suas contribuições indispensáveis para a análise dos contos e para a explicação teórica/histórica dos precedentes do fantástico.

No segundo capítulo, prezou-se pela primeira comparação entre “William Wilson” e o “O Espelho”, refletindo-se sobre uma das mais importantes características do fantástico oitocentista, o duplo, além das considerações sociais e históricas dos Estados Unidos e do Brasil, associação imprescindível para a total compreensão do gênero fantástico.

No terceiro capítulo “Sociedades Refletidas: O espelho literário”, o estudo tem uma contribuição no aspecto social do fantástico; a principal investigação foi o porquê de o fantástico ser usado como artifício literário pelos dois autores, para transmitir através do insólito as mazelas da sociedade oitocentista, tanto nos Estados Unidos, quanto no Brasil.

Finalmente, no quarto capítulo, “Os olhos e a sereia”, os contos analisados, “Ligéia” e “Sem Olhos”, retificam as expectativas da literatura comparada; além do terror, do macabro e do sobrenatural, as duas obras reforçam a estrutura do gênero fantástico para, mais uma vez, abarcar questões sociais inerentes às épocas dos autores.

Vale lembrar que outros contos aparecem na dissertação com a finalidade de exemplificar, através dos textos, questões como a comicidade satírica nos contos sobrenaturais, como “O Alienista” (1882), “A Chinela Turca” (1850), de Machado, e “O sistema do Doutor Alcatrão e o professor Pena” (1845) e “Pequena conversa com uma

múmia” (1845) de Poe. Muito embora as narrativas apareçam em momentos específicos e não gozarem de uma análise mais aprofundada, a citação destas foi necessária para uma melhor exemplificação de questões inerentes ao fantástico do início século XIX.

Ainda recorremos ao conto “O homem na multidão”, narrativa poeana de 1840, diversas vezes, para situar as diferenças entre classes que aconteciam na Europa – paradoxalmente tida como exemplo cultural, político, social e um molde a ser seguido nas Américas de Machado e Poe.

Lembremos que Machado de Assis retratou a passagem da monarquia para a República com um olhar crítico, o Brasil economicamente atrasado com relação aos Estados Unidos e a Europa – como explicita a fortuna crítica machadiana de Alfredo Bosi, Roberto Schwarz (2012) e Raymundo Faoro; os estudiosos concordam em mostrar a leitura nada romantizada que Machado fez de sua na época, analisando todos os tipos sociais num período de efervescência política e social, o tenso fim da Monarquia e começo conturbado da República brasileira.

Poe escreveu sobre o lado da crescente modernização das urbes, pelo qual os Estados Unidos passavam, e suas consequências latentes, como o aumento da criminalidade, da extrema pobreza e da despreparação das cidades em absorver a crescente população, que abandonava os campos e migrava para as cidades; muitas vezes esta população era submetida a um trabalho desumano, precário e com uma renda irrisória para a manutenção básica.

Voltando ao nosso foco investigativo principal, vale lembrar que a comparação das narrativas propostas, sobretudo para levantar a questão de Machado de Assis como leitor de Edgar Allan Poe e possivelmente inspirado neste para compor suas narrativas insólitas oitocentistas, caminha juntamente com a historicidade e a tensão que a industrialização impunha, como a criação do jornal como principal veículo de informação.

Encerrando essa breve introdução, o estudo espera alcançar seu objetivo principal, aproximando os contos tanto machadianos quanto poeanos sob uma perspectiva comparatista, já que mesmo em épocas, países e economia diferentes produziram uma literatura insólita comparável sob o viés da fortuna crítica da literatura insólita oitocentista.

Capítulo 1: o labirinto noturno chamado fantástico

Em seu ensaio intitulado *A filosofia da composição*, de 1846, Edgar Allan Poe teoriza como criou um de seus poemas mais célebres, “O Corvo”, de 1845. Poe descredita a corrente romântica, que pregava que o autor deveria estar em transe e “sob influência das musas e do gênio criador” (POE, 1997, p. 911) para produzir sua obra. Afirma que seu “trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático” (POE, 1997, p. 911). O ensaio mostra como o autor escolheu os meios de linguagem, as alegorias e as metáforas que mais suscitavam o medo e o pavor e, assim como em um teorema matemático, estudou como obter o máximo do efeito de terror e de tensão presentes em seu poema.

Próximo de uma perspectiva formalista, o ensaio de Poe elucida como a obra chega a seu resultado final por meio exclusivo da linguagem, e como, enfim, a emoção despertada no leitor, pelo horror, resulta de uma organização de elementos formais cuidadosamente pensados, mostrando que a literatura fantástica é a “forma mais pura da linguagem”, como afirmará Todorov (2008, p. 39) quase um século mais tarde.

Sob o viés formalista, o búlgaro-francês Tzvetan Todorov, com o livro *Introdução à literatura fantástica* (de 1970) – um marco para os especialistas em fantástico –, mostra como esse gênero literário necessita do rigor estrutural da linguagem para atingir o efeito de terror, contrariamente a Charles Nodier e Louis Vax,¹ que em linhas gerais, acreditavam que o *tema* era a principal característica do fantástico (CAMARINI, 2013). Porém, Todorov conceitua a importância da *linguagem* para a irrupção do sobrenatural, apresentando o conceito chave para o entendimento do gênero fantástico produzido nos séculos XVIII e XIX: a hesitação.

A hesitação do leitor é pois a primeira condição do fantástico. Mas será necessário que o leitor se identifique com uma personagem particular [...] ou seja, será necessário que a hesitação seja representada no interior da obra? [...] Estamos agora em condições de precisar e completar nossa definição de fantástico. Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. (TODOROV, 2008, p. 39, grifo do autor)

¹ Charles Nodier, Pierre-George, Louis Vax, Caillois, Bellemin-Noël são alguns nomes essenciais de teóricos da literatura fantástica; Todorov, inclusive, baseia suas teorias na leitura desses pensadores. Nodier, é autor de “contos de fadas” como “A fada das migalhas”, assim como Hans Christian Andersen, autor de “Patinho feio”, por exemplo.

A presente dissertação, amparada em teóricos da literatura fantástica, tem o objetivo de problematizar o fantástico em dois expoentes da literatura universal: o norte-americano Edgar Allan Poe e o brasileiro Machado de Assis. Mesmo com a distância geográfica e as condições econômicas, sociais e culturais tão diversas, é provável que o norte-americano tenha influenciado a criação dos chamados “contos fantásticos” do brasileiro, o que se pretende mostrar empiricamente, por meio de uma análise comparativa dos textos de ambos. Para isso recorreremos a citações de Poe em textos de Machado, alusões a ele em artigos de jornal, e, sobretudo, a tradução do poema “O Corvo” feita por Machado em 1883.

É de suma importância levar em consideração o momento histórico na literatura fantástica, que retoma o sobrenatural², oriundo da literatura gótica do século XVIII, como agente de confronto ao excesso de racionalismo, característico dos séculos XVIII e XIX. Nesse momento histórico, ainda marcado pelo Iluminismo francês, em que o homem se punha “no centro do universo”, as credices populares ficaram na esfera do iletrado, do não-culto e somente com o advento da psicanálise de Sigmund Freud (2014), que surgiu na década de 1890, os *monstros* e os *fantasmas* puderam ser explicados racionalmente.

Todorov, inclusive, chega a alertar que, ao aplicar conceitos psicanalíticos nos contos fantásticos, o estudioso de literatura estaria fazendo uma “crítica psicanalítica” (TODOROV, 2008). Muito embora a multidisciplinaridade seja frutífera aos estudos literários, o apoio das análises, segundo ele, deve se concentrar no texto:

É preciso notar aqui que a relação com [a psicanálise] ao nível em que concerne à literatura fantástica [...] não queremos dizer que neuroses e psicoses se encontrem na literatura fantástica, ou inversamente, que todos os temas da literatura fantástica sejam passíveis de localização nos manuais de psicopatologia. Mas eis um novo perigo. Todas estas referências poderiam fazer crer que estamos decididamente próximos da chamada crítica psicanalítica. (TODOROV, 2008, p. 158)

² Usaremos o termo “insólito” como sinônimo de “fantástico” e “sobrenatural”. Mesmo que não carreguem exatamente o mesmo significado, os três conceitos permanecem no mesmo âmbito semântico. Todorov (2008) e Roas (2011) também tomam a liberdade conceitual primária dos termos, para utilizá-los como iguais, muito embora o conceito estabelecido para gênero, ou seja, o *gênero fantástico*, não será mudado por nós.

Embora os estudos psicanalíticos abranjam outros focos para análises literárias, “resolvendo” os medos pela razão, não é o intuito da dissertação valer-se da psicanálise para resoluções interpretativas, embora também não seja possível descartar a contribuição de Freud e seu discípulo Otto Rank³, que fez um extenso trabalho sobre o *duplo* (RANK, 2013), utilizando, inclusive, contos da literatura fantástica como “William Wilson”, de Edgar Allan Poe, transferindo-o para o âmbito da psique do autor.

Assim cientes que as contribuições da psicanálise não podem ser descartadas, sob pena de mutilar o próprio desenvolvimento da teoria do fantástico, nossas análises se pautarão no plano textual, com apoio do quadro teórico escolhido, em uma relação com o contexto histórico da época em que viveram os autores estudados, como se verá mais adiante.

Contudo, não podemos descartar o famoso ensaio freudiano “O Estranho”, de 1919, em que Freud semeia termos que serão de fundamental importância para os estudos de literatura fantástica; em linhas gerais, são quatro conceitos (FREUD, 2014): o *duplo* (ou *sósia*), o *familiar*, o *não familiar* e, principalmente, o *estranho*.

Freud parte do princípio de que tudo que é “não familiar” já fora “familiar”, logo, a irrupção do *estranho* em um ambiente “familiar” causa o *estranhamento*, ou seja, o que antes era “familiar” se torna “não familiar”; é o que acontece com o “sósia” ou o duplo, uma figura “familiar” – geralmente a de si própria – se torna repentinamente “não familiar”. Freud (2014, p. 90) define a não familiaridade do “sósia” da seguinte maneira

Uma vez que também o estranho do sósia é desse gênero (fantástico), torna-se interessante averiguar o efeito que em nós se produz se depararmos com uma imagem de nossa própria pessoa de maneira inesperada e despropositada. [...]. Estava eu sentado sozinho em um compartimento de vagão-dormitório, quando um solavanco mais violento do movimento do trem fez com que abrisse a porta que conduzia à *toilette*, e apareceu diante de mim um senhor idoso [...] a imagem do intruso era a minha própria, refletida no espelho [...]. Ainda recorro que a aparição me desagradou profundamente. Portanto, em vez de eu temer um sósia, [...] simplesmente não o (reconheci). Não seria o desprazer um resíduo daquela reação arcaica pela qual se tem impressão do sósia algo estranho?

³ A predileção do psicanalista Otto Rank não é pela literatura, mas sim por demonstrar através dela as possíveis patologias de que sofriam os autores (RANK, 2013, p. 60-61), ainda afirmando que “[...] Poe era também vítima de idéias obcecantes, especialmente pelo tremor de ser enterrado vivo, e pela tendência mórbida de investigar o ‘porque’ de tudo. [...] Mais tarde, se via atormentado por diversas idéias fixas, várias apreensões, mania de perseguição e grandeza”. Por esse viés psicanalítico é que se resolveu descartar as considerações acerca do *duplo* de Otto Rank.

Freud partiu da análise do conto de Ernest Hoffmann “O homem da areia” (FREUD, 2014) e, principalmente a partir desse conto, o psicanalista tece seu ensaio sobre o *estranho*; a literatura é o meio pelo qual Freud faz a tentativa de diagnosticar pacientes e, inclusive, o próprio autor do conto. Faz-se necessário um rápido resumo da narrativa para a melhor compreensão dos conceitos freudianos do *estranho*.

No conto de Hoffmann, “o Homem da Areia”, um jovem estudante, que se culpa pelo assassinato do pai, é atraído por um autômato, a boneca Olímpya⁴, e se esquece de sua noiva; quando criança, a mãe e a governanta lhe contavam histórias acerca do “Homem da Areia”, um ser sobrenatural que arrancava olhos de crianças desobedientes e com eles alimentava seus filhos na lua; certa noite, desobedecendo a mãe, o protagonista se esconde no escritório do pai para observá-lo e testemunha seu brutal assassinato pelo advogado da família, Coppelius; assim, cercado por esse trauma, o jovem reconhece o assassino do pai, anos depois, no vendedor de óculos, Coppola; como numa imagem duplicada, a narrativa sugere que possivelmente Coppelius e Coppola sejam um só, o “Homem da Areia”. A partir dessa constatação, a hesitação se instaura entre o sobrenatural e a razão, o advogado Coppelius é Coppola e ambos se desdobram no ser sobrenatural.

O estudante observa a destruição de seu objeto de amor, Olímpia, pelas mãos do assassino de seu pai, que quebra a boneca e lhe arranca justamente os olhos. O “pai” do autômato, ou seja, Coppola é atacado pelo jovem, que completamente fora de si é, finalmente, é levado a um hospício. Após uma aparente melhora e alta da instituição e se reencontrar com a noiva tem mais um acesso de loucura, atentando contra a vida dela e acaba morto ao ser jogado da janela pela irmã da nubente.

Após esse breve resumo, Freud analisa psicanaliticamente a personagem principal e transfere a análise para o próprio autor, ou seja, Hoffmann:

[...] Essa sùmula da narrativa não deixa margem à dúvida de que o sentimento de estranho encontra-se diretamente ligado à forma do Homem da Areia, também se encontrando na representação de se ter os olhos roubados [...] inicialmente o autor produz em nós uma espécie de *incerteza*, pela qual, certamente se está a nos introduzir no mundo real ou em um mundo fantástico que seja do seu agrado. Como

⁴ A grafia do nome do autômato varia de tradutor para tradutor. Braulio Tavares, que traduziu o livro *Freud e o Estranho* (Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2009), por exemplo, preferiu o nome grafado com “y”; já Saulo Krieger, tradutor do livro *Escritos sobre literatura Sigmund Freud* (São Paulo: Hedra, 2014), preferiu a grafia do nome com “i”.

se sabe, ele tem o direito de fazer uma coisa ou outra, e, se escolheu pelo cenário de *suas* representações um mundo em que, por exemplo, atuem espíritos, demônios e espectros [...] Mas no curso da narrativa de Hoffmann essa dúvida desaparece, e percebemos que o *próprio autor quer nos deixar ver pelas lentes ou pela perspectiva do demoníaco oculista – talvez o próprio autor em pessoa tenha feito observações por meio de tal instrumento. A conclusão da narrativa deixa claro que o oculista Coppola é realmente o advogado Coppelius e também o Homem da Areia.* (ibidem, p. 48-49, grifo nosso, 2014)

A “incerteza” que Freud assinala na narrativa pode ser interpretada como a hesitação todoroviana. Faz-se interessante notar, todavia, que Freud tenha partido do literário para as análises psicanalíticas, contribuindo para a crítica literária do gênero fantástico (FREUD, 2014).

David Roas, escritor e crítico do gênero fantástico, será caro ao nosso estudo, pois traz à baila questões todorovianas e freudianas, além de atualizá-las para o século XXI, incorporando perspectivas que retomam os séculos XVIII e XIX, como o excesso de cientificismo, a loucura e o sobrenatural e termos importantes que retomam o Gótico e serão abordados com mais detalhes a seguir. As considerações de Roas se alinham às de Todorov, no que concerne à estrutura textual, e sua simpatia por Poe se deve, inclusive, ao fato de ele também ser um escritor de literatura fantástica (ROAS, 2014), com obras como *Distorsiones* (2010), que recebeu o prêmio *Setenil*, como melhor livro de contos publicados na Espanha, em 2011.

No que concerne ao *duplo*, ele se pauta numa tensão entre loucura e sobrenatural, como mostraremos empiricamente nas análises textuais e nos teóricos escolhidos, a seguir. Ainda, é necessário ressaltar que nosso teórico de partida, Todorov, recebeu inúmeras críticas posteriores e, para enriquecimento do trabalho, mostraremos essas críticas e o porquê de o mantermos como nossa espinha dorsal na dissertação.

1.1. As origens do fantástico: o bruto gótico e o insólito lapidado

Voltando a Roas, o autor traz a lume, ao teorizar sobre a literatura fantástica, a importância da irrupção do sobrenatural numa atmosfera sugestiva à tensão, causada pelo medo (ROAS, 2014). O medo, para ele, é o agente fundamental para que haja o fantástico, sempre com atenção ao possível, ao real, no texto; assim, a verossimilhança deve ser mantida, não importando se o fantástico é ou não explicado: a hesitação também deve ser sustentada para que haja um bom texto, do ponto de vista de seus

efeitos. Ainda, Roas adverte que “é necessário estabelecer, em primeiro lugar, uma identidade entre o mundo ficcional e a realidade extratextual” (2013, p. 32); perceber essa identificação é, para ele, a palavra-chave para suscitar o efeito sobrenatural no texto, retomando que a importância da identificação entre autor, obra e realidade ficcional deve coincidir com a realidade extratextual. Nesse sentido, o fantástico só se estabelece com essa relação entre a irrupção do insólito e o que se considera “realidade” para o leitor.

David Roas pauta-se nessa reflexão, ao teorizar o fantástico do século XXI, levando em consideração teóricos já citados, incluindo a reflexão do próprio Poe, sem desmerecer o momento histórico da obra – o que segundo ele é crucial para a irrupção do insólito. Por esse motivo e pela notabilidade de recriar o “mundo do leitor” na obra, Roas chama a literatura fantástica de realista:

[...] não basta reproduzir no texto o funcionamento físico dessa realidade, que é condição indispensável para reproduzir o efeito fantástico; é preciso que o espaço da ficção seja uma duplicação do âmbito cotidiano em que está situado o leitor.

Ele deve reconhecer e se reconhecer no espaço representado no texto. Por isso o fantástico é inquietante, constitui uma subversão do nosso mundo. (ROAS, p. 24, 2014)

Há um diálogo entre Roas, Todorov e Poe com um denominador comum entre eles: para os três teóricos, a “combinação de tom e acontecimento auxiliam a construção do efeito” (POE, 1997, p.911). Essa afirmação norteia os estudos de literatura fantástica. Segundo Poe, é por meio da linguagem que o fantástico é criado, como se demonstrou anteriormente com os excertos da *Filosofia da composição* (in EDGAR ALLAN POE: ficção completa, poesias & ensaios, 1997, p. 911) e o que Todorov e Roas fazem coro: a literatura fantástica é, acima de tudo, pautada na linguagem, recriando a realidade do leitor, que é suspensa pelo insólito ou pela loucura, e para surgir esse efeito a verossimilhança textual deve ser preservada.

A transgressão que o fantástico provoca, a ameaça que ele supõe para a estabilidade do nosso mundo, gera inevitavelmente uma impressão aterradorante tanto nos personagens quanto no leitor.

[...] (a) a irrupção do fenômeno sobrenatural na realidade cotidiana, o choque entre o real e o inexplicável, nos obriga, [...] a questionar se o que acreditamos ser pura imaginação pode chegar a ser verdade, o que nos leva a duvidar da nossa realidade e do nosso eu, e diante disso não resta outra reação a não ser o medo [...]. (ROAS, 2014, p. 59-61)

A “transgressão que o fantástico provoca” (ROAS, 2014, p. 59) parece um dos fatores principais para criar a sensação de terror; com dois séculos de distância entre Poe e Roas, o segundo ratifica o mesmo *modus operandi* para estabelecer o *medo* no âmbito textual, recriando a realidade do leitor para que a identificação seja estabelecida. Assim, o fantástico ou a loucura, ou ambas, podem ser estruturadas no texto de modo verossímil e trazer à tona um dos sentimentos mais primitivos do ser humano, o *medo* do desconhecido (ROAS, 2014), seja pela pós vida, como em o “O estranho caso do Sr. Valdemar” (1845), de Edgar Allan Poe, seja pelas alucinações oriundas do ópio usado por Miranda em “A queda de dois grandes homens” (1873), de Machado de Assis.

Após traçar algumas das principais questões do fantástico do século XIX, pautadas nos teóricos mencionados, é importante resgatar os primórdios da literatura fantástica, como afirma o professor italiano Remo Ceserani (2004). O acadêmico traz uma perspectiva diacrônica sobre a literatura fantástica, começando pelo gótico, no século XVIII, marcado pela obra *O castelo de Otranto* (1764), do inglês Horace Walpole, considerado o primeiro romance gótico ocidental, como refutação ao excesso de racionalismo da época.

É importante definir aqui o termo “Gótico”, de modo mais geral; para isso, optamos pela definição do norte-americano Fred Botting, no livro *The Gothic*, de 1996:

Entre 1790 e 1810 quase todos os críticos em uníssono condenaram o que foi visto como uma interminável corrente de romances populares sem valor. Intensificado pelos medos do radicalismo e da revolução, o desafio para os valores estéticos fora organizado em termos de transgressão social: a virtude, a propriedade e a ordem familiar foram consideradas ameaçadas.

[...] As construções, as obras de arte, os jardins, as paisagens e os textos escritos tinham que estar em concordância com os preceitos da uniformidade, da proporção e da ordem.

Esteticamente os objetos eram exaltados para a harmonia e os textos designados a fomentar a apreciação sobre estes termos, instruir mais do que entreter, incluir senso de moralidade e entendimento racional e, assim, educar os leitores na discriminação da virtude e do vício.

[...] A este passado se chamou “Gótico”, um termo geral e depreciativo das Idades Médias que costumavam e praticavam ideias bárbaras de invocação de espíritos, superstição, extravagantes fantasias e natural dos povos bárbaros.

As manifestações passadas do Gótico como construções, ruínas, canções e romances – eram tratados como produtos do não culto ou como mentalidade infantil. Entretanto, características como extravagâncias, superstições, fantasias e incultura foram, inicialmente, considerado um termo negativo, mas no curso do século dezoito foi

associado a uma forma mais abrangente, imaginativa e de potencial para a produção estética. Os vários desenvolvimentos na prática da estética que pavimentou o caminho para a ficção Gótica são acompanhados por preocupações similares sobre a natureza e os efeitos da representação. (BOTTING, 1996, p. 22-23, tradução nossa)

Tendo em vista essas considerações de Botting, não apenas como viés literário, mas também com as construções monumentais e um estilo de vida que entra em tensão com a era das Luzes, é necessário entender o que foi o “Enlightenment”, ou seja, o Iluminismo – um conceito que envolve uma filosofia, o contexto sociológico da época e a literatura. Esse grande movimento teve sua raiz na Europa e disseminou-se por todo o Ocidente. No livro de Falcon, *Iluminismo*, de 2009 o autor afirma que toda a Europa começou a disseminar seus ideais, principalmente com a criação da Enciclopédia (FALCON, 2009), uma tentativa de condensação, em forma de livro, do conhecimento disponível que plantaria sementes pelo mundo. O Iluminismo foi um movimento que inspirou, inclusive, ideias revolucionárias e, ao mesmo tempo, concretizou o eurocentrismo.

Movimento intelectual portador de uma visão unitária do mundo e do homem, o *Iluminismo*, apesar das diversidades de leituras que lhe são contemporâneas, conservou uma grande certeza quanto à *racionalidade* do mundo e do homem, a qual seria imanente em sua essência. (FALCON, 2009, p. 56, grifo do autor).

A análise literária se faz mais completa com o entendimento histórico da época, como afirma David Roas (2013). Essa aparente digressão ao passado serve para que se entendam as raízes históricas que culminaram no romantismo, movimento que possibilitou o gótico e, por fim, o fantástico do século XIX; assim a abrangência das obras pode ser mais bem situada no tempo histórico.

A palavra *Iluminismo* remete à noção de um movimento intelectual ocorrido na Europa do século XVIII – o “século das Luzes” –, em que pese o reconhecimento de que se trata de uma generalização frente à realidade extremamente rica e diversificada. [...] Enquanto ponto de chegada, o *Iluminismo* aparece como clímax de uma trajetória cujos começos se identificam com o Renascimento, mas que só alça vôo realmente com a revolução científica do século XVII. [...] No nível intelectual, o *Iluminismo* converteu-se nesse modelo pragmático da verdade única e indiscutível, acima de qualquer dúvida, que reconhecemos simplesmente pela palavra *ciência*. [...] À sua sombra protetora vicejam tecnocracia e a burocracia. Esse triunfo da racionalidade científica, por definição a-histórica, representa com

certeza a mais sólida e quase imbatível aquisição do *Iluminismo* contemporâneo. [...] Também temos consciência de que a utopia da salvação da humanidade através da ciência cedeu lugar ao pesadelo da destruição da humanidade por essa mesma ciência. (FALCON, 2009, p. 6-8, grifo do autor)

O termo *Iluminismo*, para a história, é bastante complexo, pois envolveu uma ideologia que se expandiu por todas as áreas do conhecimento, incluindo o científico. Assim, Todorov (2008) reconhecerá o gênero fantástico como imbricado e indissociável da literatura do insólito, ideia da qual Ceserani partilha, expondo como a literatura se contrapôs ao cientificismo proposto pelo *Iluminismo*:

Na origem da súbita irrupção – na literatura européia do século XIX – do novo modo de escrita estão um profundo revolvimento dos sistemas literários e uma radical transformação dos modelos culturais. É necessário pensar, no que se refere ao sistema literário, na fortíssima carga de renovação operada pela literatura romântica e à geral reestruturação dos gêneros literários ocorrida entre os séculos XVIII e XIX. Em particular, é preciso pensar no florescimento, na Inglaterra, do romance gótico de Horace Walpole, Mathew Lewis, William Beckford, Ann Radcliffe e Mary Shelley. (CESERANI, 2004, p. 89)

Ceserani mostra como o fantástico e o gótico também estão articulados, lembrando que o Iluminismo imperante na Europa, principalmente durante os séculos XVIII e XIX, colide com o racionalismo (FALCON, 2009).

Ana Luíza Camarani, professora e estudiosa da literatura fantástica, partilha dessa ideia (CAMARANI, 2013), lembrando que o gótico resgata fantasmas arrastando correntes, monstros disformes, criaturas da lenda popular e a combinação do terror com o científico, tal como em *Frankenstein* (1818). Nesta obra, o médico, Dr. Frankenstein, dá vida a um ser articulando o macabro, como os restos de corpos de cemitérios, e o científico – apesar de hoje desacreditado, por se tratar de uma máquina que traz à vida essa criatura, por meio de raios de uma tempestade. Após construir a criatura, o médico foge, deixando a criação à própria sorte.

Com a retomada do gótico, com o apoio de Botting (1996) na literatura fantástica, as análises podem abranger o horizonte não apenas analítico-textual das narrativas, mas da história que os envolve; o fantástico, como se verá adiante, pode conduzir também à ironia na narrativa, em que mazelas sociais, políticas, econômicas e comportamentais são veladas pelo insólito.

Essas narrativas do sobrenatural, além de serem carregadas de alegorias e metáforas (TODOROV, 2008), também começam a criticar a coletividade, utilizando-se da ironia e do insólito para denunciar questões caras à época dos autores: Machado de Assis, por exemplo, critica a hipocrisia social carioca do século XIX, por meio de seus contos fantásticos como, por em “O Espelho”: o próprio protagonista e os familiares se orgulham da farda de alferes, título obtido com grande esforço; em viagem para sítio da tia, o protagonista acaba ficando sozinho, devido a imprevistos e, finalmente, não tendo mais a quem mostrar o uniforme, admira-se em um espelho. Aí reside o insólito: quando vestido como alferes, seu reflexo aparece; porém, sem a vestimenta, seu reflexo é embaçado.

A crítica social ultrapassa simplesmente o reflexo da personagem; a farda de alferes, em si, mostra a necessidade de a sociedade carioca ostentar suas conquistas, principalmente tratando-se de um cargo policial que desperta a inveja de vizinhos e familiares. Filho de uma humilde família, agora alferes, a protagonista se depara com uma visibilidade até então inexistente. O autor, sutilmente e sem julgamento de valores, descreve a sociedade brasileira oitocentista, na qual o *status* social de alferes é tão maior que a individualidade do protagonista – familiares, amigos e toda a sociedade conhecem-no por “Senhor Alferes”. Esse título, que apaga o nome do personagem, é de certa forma bastante simbólico, pois o narrador-personagem, Jacobina, perde toda a sua identidade e individualidade ao ser reconhecido e conhecido apenas pelo uniforme.

Não imaginam o acontecimento que isto foi em nossa casa. Minha mãe ficou tão orgulhosa! Tão contente! Chamava-me o seu alferes! [...] (tia Marcolina a quem) Eu pedia-lhe que me chamasse Joãozinho, como dantes; e ela abanava a cabeça, bradando que não, que era o “senhor alferes” [...] um cunhado dela [...] não me chamava de outra maneira [...] à vista dos escravos [...] na mesa era o primeiro a ser servido. (ASSIS, 2015, p. 157)

Esses excessos engendram uma grande soberba em Jacobina, que reluta na solidão do sítio, após a tia ser obrigada a deixá-lo para atender a filha doente que morava longe dali; gradativamente, ele não se vê mais como “Jacobina”, e sim como o “Senhor Alferes”. Esses elementos da crítica social embutidos no fantástico não passam despercebidos por Ceserani:

Na literatura fantástica, [...] elementos de alusão literária ou mesmo de aberta paródia, e a presença, surpreendentemente comum, de elementos de humor e leve comédia são provavelmente sinais

importantes. Eles nos dizem, pelo menos, que a literatura fantástica não pode ser reduzida a uma simples operação retórica e lingüística, mas trata-se – como sempre ocorre quando tratamos com elementos de ambigüidade e com o cômico – de algo que afunda suas raízes nas mais profundas camadas de significado e toca a vida dos instintos, das paixões humanas, dos sonhos, das aspirações. (CESERANI, 2004, p. 100)

O italiano reitera que o fantástico pode ser um subterfúgio narrativo para expressar “instintos” (idem); porém, mais que travestir o cômico, a ironia e os “instintos”, na literatura fantástica, suscitam o terrível, o horror, o macabro e as críticas sociais. Podem-se verificar essas críticas, ainda, de um modo jocoso, por exemplo, no conto poeano “Pequena conversa com uma múmia”, originalmente publicado em 1845.

A narrativa mostra um grupo de amigos que decidem ressuscitar uma múmia usando a técnica da “pilha de Volta”⁵; ao conseguirem trazê-la de volta à vida, um diálogo é iniciado para lhe dar as boas-vindas ao futuro e à modernidade, além de lhe mostrar a quão avançada estava a civilização americana.

Porém, para a surpresa de todos, o ser milenar não mostra qualquer surpresa e, inclusive, relata que o Egito antigo era muito mais avançado em todas as esferas do conhecimento e da política; irritados, os amigos, juntamente com o narrador-personagem, travam uma discussão ideológica, que só tem fim após a própria múmia resolver se calar, por julgar os convivas “modernos” cheios de “deplorável estado de ignorância” (POE, p.608 1997). Por fim, o narrador-personagem, demonstrando um conhecimento pífio sobre o Egito antigo, extremamente frustrado por perceber que essa próspera nação era, de fato, muito mais avançada, conclui:

A verdade é que estou nauseado, até o mais íntimo, desta vida e do século dezenove em geral. Estou convencido de que tudo vai indo de pernas viradas. Além disso, estou ansioso por saber quem será presidente em 2045. Portanto, logo que acabar de barbear-me e de tomar uma xícara de café, irei até a casa de Ponnonner fazer-me embalsamar por uns duzentos anos. (POE, 1997, p. 608)

⁵ “A pilha de Volta, também conhecida como pilha voltaica (ou ainda pilha galvânica), é formada por discos intercalados de dois metais diferentes. Por exemplo, são colocados um disco de prata, um disco de zinco por cima, e um disco de papelão embebido em uma solução de salmoura. Continua-se realizando essa montagem intercalada: disco de prata/disco de zinco/disco umedecido, até se formar uma coluna alta, mas que consegue se sustentar; por último, as extremidades da pilha são ligadas com um fio condutor externo. Assim, esse dispositivo recebeu esse nome porque realmente era uma ‘pilha’, isto é, discos empilhados formando uma coluna”. Disponível em: <<http://mundoeducacao.bol.uol.com.br/quimica/pilha-alessandro-volta.htm>>. Acesso em: julho, 2016.

Nesse conto, de caráter mais cômico do que assustador, o autor mostra da forma sarcástica como os homens considerados “modernos” eram, na verdade, extremamente presunçosos e, inclusive, até o próprio narrador-personagem tenta, a todo momento, desmerecer os costumes e todo conhecimento milenar da múmia, deixando, muitas vezes, todos envergonhados pelo seu pouco conhecimento sobre a terra do inusitado convidado que fora forçado a reviver.

Nesse conto específico de Poe, temos um exemplo válido em que, pelo insólito, o autor denuncia a soberba dos intelectuais de seu tempo, que assumiam os edifícios, a medicina e o estilo de vida americano o melhor que se poderia ter e viver naquela época, como tentam convencer a múmia:

Dr. Ponnonner se pôs a falar de maneira verdadeiramente extraordinária.
– Veja nossa arquitetura! – exclamou ele [...] – Veja – gritou ele, com entusiasmo – a Fonte do Jogo de Bola de Nova York! Ou, se o espetáculo é por demais imponente, contemple por um instante o Capitólio, em Washington, D.C! (idem, p. 606)

Mesmo a explicação do conde (título de nobreza da múmia) demonstrar que, em seu longínquo passado, os templos eram infinitamente melhores e mais funcionais, os convivas não desistem de seu intento de humilhá-lo; contudo, eles é que se sentem inferiorizados pelo extremo esmero do conde ao contar as maravilhas inimagináveis de sua época, deixando todos frustrados – inclusive a própria múmia, que delicadamente se recusa a discutir sobre superioridades.

1.2. É fantástico o que o fantástico retrata: o social

Ambos os autores que são tema desta dissertação passaram pelo Romantismo na literatura; a estética romântica, além de seus traços mais destacados, como a subjetividade e certa liberdade formal, também privilegiavam o sobrenatural, o insólito, o obscuro, a irrupção fantástica no mundo considerado real. Assim, com a refutação da racionalidade e do cientificismo, vez ou outra gracejam com o excesso das ciências, que a todo custo queriam mostrar certo ar de superioridade em relação ao passado, como se vê em “Uma pequena conversa com uma múmia” de Poe.

A literatura fantástica nasce numa época em que as grandes industrializações começam a despontar pelo globo (CESERANI, 2004), com a ascensão da burguesia, vimos que houve uma grande migração da área rural para as grandes cidades; com o

excesso de mão de obra, houve sua conseqüente desvalorização, o que foi acompanhado por altos índices de miséria. Assim, o início da literatura fantástica foi um processo muito além do estético; foi também uma manifestação cultural marcada pela ideologia, que havia começado pelo *Iluminismo* no século XVIII, perpassando o século XIX:

Quando os filósofos do iluminismo começaram a se ocupar das superstições e das falsas crenças na magia e no sobrenatural, uma mudança notável se estava verificando nos sistemas culturais do tempo. Crer na existência dos fantasmas ganhou um ar de algo culturalmente inferior, uma pseudociência, especialmente aos olhos da cultura científica oficial. Ou melhor: aquele particular sistema de crenças foi relegado pela cultura científica oficial a dois níveis aparentemente inferiores, também a seu modo muito respeitados e admirados, e, de qualquer forma, considerados legítimos: o nível de cultura infantil [...] e o nível de cultura literária [...]. (ibidem, p. 98)

Apoiados pela ciência e refutando as crendices populares, os intelectuais puderam estabelecer o que seria uma literatura “séria” (CESERANI, 2004). Essa literatura séria seriam os romances que copiassem o estilo de vida, as memórias, os anseios e as realizações do indivíduo burguês, que relatassem o cotidiano dessa crescente classe.

As ideias propostas por Ceserani (2004) circundam o apoio que as descobertas científicas deram ao homem letrado do século XVIII e XIX, que, mesmo se sustentando nesta ciência, encontrava-se bipartido; as discrepâncias sociais, a ruptura entre ciência e religião, a falta de individualidade que esse homem moderno enfrentava ao receber as ideias iluministas, que embora pregassem um indivíduo uno, sólido e centrado, sustentavam ainda ideologias que não abarcavam toda a complexidade humana. Assim, o “homem moderno” via-se confuso com as suas origens, sua religiosidade e sua crença, por vezes questionando a racionalidade:

Na passagem entre os séculos XVIII e XIX, (há) uma mudança radical nos modelos culturais até então difundidos na mentalidade e sensibilidade coletivas. É uma mudança que possui raízes profundas na vida social, na nova necessidade de controlar os impulsos, na nova concepção do trabalho, da família, do amor, da amizade, da morte. As explicações religiosas e sagradas do mundo entram em choque com um crescente ceticismo; não desaparecem, mas se tornam problemáticas e, para serem aceitas, requerem um suplemento de fé ou qualquer outra justificativa especial. Frequentemente são consideradas transcrições literárias e metafóricas das mais comuns explicações científicas do mundo e da vida. A isso se deve aquela hesitação de que fala Todorov [...]. (CESERANI, 2004, p. 98-99)

Os séculos XVIII e XIX marcaram grandes transformações sociais, como afirma Ceserani (2004), e a dualidade apontada reflete-se na literatura fantástica; nessa linha, Roas (2014) também percebe essa contradição, que, revestindo as mazelas sociais com o fantástico e o grotesco, o horrível e o sobrenatural, traz reminiscências do gótico. Esse modo de narrar, que recorre a tais elementos, pode ser estilizado pelo jocoso e pela ironia, criticando a sociedade, como foi visto em “Pequena conversa com uma múmia” com exemplos do absurdo, do exagero, que serão explicados mais à frente.

Paralelos ao gótico, como se viu, na ambientação dos contos de Machado e Poe ainda há espaços monstruosos e labirínticos, como em “A queda do Solar de Usher”, de Poe (1894), a volta do noturno e do tempo psicológico – que, segundo o *Dicionário de Narratologia*, é definido como

o tempo filtrado pelas vivências subjectivas da personagem [...] erigidas em fator de transformação e redimensionamento (por alargamento, por redução, ou por pura dissolução) da rigidez do **tempo da história** (REIS; LOPES, 1987, p. 406-407, grifo do autor)

Pode-se também verificar isso na narrativa “Sem Olhos”, de Machado de Assis (1876). Nos dois contos citados o fantástico é instaurado, mas com particularidades e idiosincrasias, que serão investigadas em momento oportuno. Em ambos, porém, a transgressão da realidade acontece, marcando-os como narrativas que estão na esfera do sobrenatural.

O fantástico é uma categoria que nos apresenta, como sabemos, fenômenos, situações, que supõem uma transgressão de nossa concepção do real, já que se trata de fenômenos impossíveis, inexplicáveis a partir de tal concepção. E para que essa dimensão fantástica se faça perceptível, tais fenômenos – não é preciso insistir nisso – devem aparecer em um mundo semelhante ao nosso: isso permite trazer à tona o contraste, a perturbação que tais fenômenos estabelecem. Essa transgressão do real é, então, um efeito fundamental do fantástico. (ROAS, 2014, p. 131)

Retomando a relação entre fantástico e gótico, o excerto de Roas define o fantástico como a “ruptura do mundo que o leitor considere real” (ROAS, 2014, p. 113). Assim também, afirmam Todorov (2008) e Ceserani (2004), a partir do gótico os monstros, os espíritos e as assombrações ganham novo fôlego e voltam a estar presentes na literatura. Segundo Todorov (2008), há diversos tipos de fantástico; o autor compôs

um esquema formal para identificar as obras de cunho sobrenatural: “o estranho puro, o fantástico-estranho, o fantástico-maravilhoso e o maravilhoso-puro” (TODOROV, 2008, p. 50); por um lado, a conveniência em engessar uma obra em um esquema é tentadora, porém, as obras fantásticas que serão analisadas ultrapassam esse esquema formalista e valeria observar que há tipologias de fantástico, mas não “tipos” de gótico; isso nos leva a crer que o gênero gótico foi rapidamente cooptado pelo fantástico, ficando datado do início do século XVIII. Seus elementos foram constantemente revisitados pela literatura que o sucedeu, ou seja, o próprio fantástico.

A indubitabilidade do fantástico, ou seja, o “fantástico puro” ou “todoroviano” se mostra em contos (como “O retrato Oval”, de Edgar Allan Poe – de 1842 – ou a “Mulher Pálida”, de Machado – de 1881) cuja narração instaura a dúvida entre sonho ou insólito; nessa tensão é que reside o *duplo* da literatura fantástica, a impossibilidade de afirmação entre sobrenatural e razão; e é dentro dessa possibilidade ente o ser e o parecer, ilusão e a realidade, loucura ou sobrenatural, que a presente dissertação procura se organizar.

Como apontamos anteriormente, a literatura fantástica pode ser vista como um subterfúgio para imbuir, por meio do insólito, questões sociais importantes, em metáforas, alegorias e personificações, que remetem até à metalinguagem, como é o caso de “A decadência de dois grandes homens”, de Machado de Assis (1873). Neste texto, assim como em “Uma pequena conversa com uma múmia”, a ironia e o sarcasmo com as camadas sociais mais diversas entram em cena, justamente para criticá-las.

No conto machadiano, por exemplo, um médico se interessa pelos hábitos metódicos de um homem, num restaurante no Rio de Janeiro. Após várias peripécias, o médico se dá conta, ironicamente, de que não há mais ninguém “interessante” o suficiente que lhe desperte a atenção: “Saí triste. Procurava um homem original e achei um maluco. Os de juízo são todos copiados uns dos outros [...] Acabou a originalidade com a maluquice” (ASSIS, 2015, p. 11).

A metalinguagem do posfácio sugere que nem a realidade nem a ficção seriam originais; a busca por uma literatura nova estaria frustrada pela “maluquice” (ASSIS, 2015), os excessos de inovacionismo seriam um dos alvos deste conto, após uma trama absolutamente absurda, paradoxalmente, cair-se-ia na mesma realidade literária entediante; o onírico e a fuga da realidade causada pelo ópio leva o narrador- Miranda, a fatos incomuns, mas a frustração com a realidade e com o recém-amigo o fazem desistir

de ambos: a experiência potencialmente insólita e a amizade, por julgá-los, justamente, como “não interessante” (ASSIS, 2015, p. 10).

Tanto os contos escolhidos, assim como os exemplos citados, foram organizados de forma pragmática pelo tema. Assim sendo, os quatro contos escolhidos possuem uma temática parecida e o que entendemos, como já afirmamos, por “fantástico todoroviano” ou “fantástico puro”, é a irrupção insólita dentro da realidade, que a distorce e levanta a questão de haver ou não um agente sobrenatural atuando. Desse entendimento, similar ao dos teóricos expostos, depreende-se a visão social intrínseca à literatura fantástica.

1.3. Um outro refletido em si mesmo: o duplo

Julio França, acadêmico da UFRJ, abre o livro *O Insólito e seu duplo*, de 2009, mostrando como o fantástico e o sobrenatural trabalham com a verossimilhança para suscitar o horror, gerando um clima de tensão, em um tempo narrativo psicológico, para que o leitor se sinta perdido nos espaços amplos e na duplicidade da própria narrativa fantástica.

A própria relação entre as noções de insólito e de duplo já é, por si só, provocativa; afinal, quando tomamos algo por insólito, estamos implicitamente admitindo que ele se desvia de – ou mesmo se opõe a – um certo grau zero, das coisas que consideramos “sólitas”, e nada mais seria do que um duplo antagônico. Além disso, a dualidade é em si mesma uma ideia “insólita”, pois se opõe ao princípio lógico da não-contradição ao postular que algo é e não é simultaneamente. [...] de modo bastante genérico, pode-se entender o *duplo* como qualquer modo de desdobramento do ser. (FRANÇA, 2009, p. 7)

A tensão em si já é de caráter dúbio e se traveste no sobrenatural, no qual residem a hesitação de Todorov e os medos expostos por Cesarini sobre o homem no século XIX; a desfragmentação do ser e a desesperada reiteração do *eu* tornam o duplo tema recorrente do fantástico; tanto Machado como Poe enveredaram por esse caminho.

O *duplo*, combinado com o horror, compõe narrativas em que a moralidade humana é questionada, o tempo cronológico e psicológico se fundem, e a focalização narrativa envolve o leitor em temáticas que preocupavam o homem moderno do século XIX, como todas as mudanças nos meios de produção causadas pela industrialização crescente, o avanço das ciências, o surgimento da psicanálise, entre outros importantes avanços tecnológicos. A Inglaterra e a França, mais avançados nesse panorama,

exportavam estilos de vida, música e literatura, que foram amplamente difundidos no Brasil e nos Estados Unidos.

Machado de Assis, nesse contexto geral, recebia as notícias de fora, pois sabe-se que lia muito a literatura europeia. Assim conheceu a obra de Poe, que influenciou seus contos, conforme afirma Magalhães Júnior (1973):

Machado de Assis sofreria influência também de Edgar Allan Poe, sem procurar escondê-la, ou disfarçá-la. Não só traduziu a longa, obscura, tenebrosa e impressionante poesia “O Corvo” [...] (Machado) foi, também, um cultor do fantástico. Às vezes, de um fantástico mitigado, que não ia além dos sonhos que temos não só adormecidos como também ainda acordados; outras vezes de um macabro ostensivo e despejado. Excepcionalmente, ia buscar na realidade, mais arrojada do que a ficção, os temas de alguns desses contos macabros [...]. (JÚNIOR, 1973, p. 9)

No Brasil, tensionado entre a monarquia e a República jovem, Machado percebe a influência da cultura e língua de outros países e tenta incorporá-las ao seu entendimento da sociedade brasileira também através do fantástico, trazendo personagens à beira do colapso, confusas e desorientadas, seja pelo poder, como acontece com Jacobina, de “O Espelho”, seja para expor os vícios burgueses, como em “Sem Olhos” (JÚNIOR, 1973). As narrativas fantásticas machadianas recorrem ao onírico, aos sentidos difusos do sonho, em que há a transgressão do real e onde tudo é permitido; ao se depararem com a realidade, as personagens sentem o alívio de terem apenas sonhado, mas isso sempre as leva a questionar o que é ou não real e se a irrupção do fantástico em seu mundo “real” poderia ou não ser possível. Dessa forma se estabelece a duplicidade.

Todorov (2008) assim conceitua o *duplo*:

Inicialmente, há razões em se falar de uma polissemia da imagem. Tomemos por exemplo o tema (ou a imagem) do duplo, retratado em muitos textos fantásticos; mas em cada obra particular o duplo tem um sentido diferente, que depende das relações que mantém este tema com outros. Essas significações podem mesmo ser opostas; assim como em Hoffmann e Maupassant. O aparecimento do duplo é causa de alegria no primeiro; é a vitória do espírito sobre a matéria. Em Maupassant, ao contrário, o duplo encarna a ameaça [...]. (TODOROV, 2008, p. 153)

Tanto em Poe quanto em Machado o duplo aparecerá de forma nociva: no primeiro, o desdobramento do *outro* indicará a morte, enquanto no segundo, o trauma e

a indubitabilidade do fantástico são decisivos, além de o personagem carregar a vergonha de ter sido iludido pelo seu *outro*.

Assim como ocorre com Willian Wilson, nome fictício que a personagem escolhe para si, encontrando seu *outro*, vaga pelo mundo em desespero para livrar-se da sua sombra; ao final, em uma sacada com espelhos, sombras e a parca luz da noite, Willian Wilson mata seu duplo em um sangrento duelo, causando a morte de seu *outro*, mas também a sua própria.

Embora seja sabida a importância de Todorov para a análise do gênero fantástico, há estudiosos que atualizam sua linha de pensamento, justamente como acontece com Roas, que o traz para o século XXI:

Dessa classificação (a de Todorov) se deduz que o verdadeiramente fantástico se situa na linha divisória entre o “fantástico estranho” e o “fantástico maravilhoso”: no primeiro, os fenômenos, aparentemente sobrenaturais, são racionalizados no final; já as narrativas que pertencem ao segundo grupo acabam com a aceitação do sobrenatural (o que as colaria no âmbito do maravilhoso, e não do fantástico). Todorov reconhece, além disso, a dificuldade de distinguir as pertencentes a este último grupo daquelas que correspondem ao “fantástico puro”. [...] (que) é, para Todorov, essa categoria evanescente que se definiria pela percepção ambígua que o leitor implícito tem dos acontecimentos relatados, e que este compartilha com o narrador [...] *A meu ver, esta é uma definição muito vaga e, sobretudo muito restritiva do fantástico, pois, ainda que se mostre perfeita para definir narrativas [...] acaba excluindo muitas (outras) longe de propor um desenlace ambíguo, o sobrenatural tem uma existência efetiva: [...] sem uma vacilação possível, já que só pode aceitar uma explicação sobrenatural dos fatos [...].* (ROAS, 2014, p. 41, grifo nosso)

Roas discorda do excesso de restrição de Todorov e avança em sua opinião, afirmando que ele tenta engessar o fantástico em vários subgêneros, para tentar abarcar todas as possibilidades do gênero, indo do maravilhoso ao estranho.

Jacques Finné, crítico de Todorov, por sua vez, no livro *La littérature fantastique: essai sur l'organisation surnaturelle*, de 1980 (FINNÉ, 2008), critica Todorov por utilizar exemplos de histórias de cunho maravilhoso, como *As mil e uma noites* (compiladas em árabe no século IX), pois assim Todorov feriria toda a sua teoria sobre o gênero fantástico. Porém, apesar das críticas, o autor búlgaro-francês é sempre retomado por estudiosos do fantástico, por méritos que Ceserani expõe:

Reconhece-se que a definição dada por Todorov em 1970 tem ao menos dois méritos: o da grande [...] clareza e o de ficar no centro, desde aquele momento, de um embate amplo e muito acalorado, em que demonstrou, apesar de tudo, resistir, em seu núcleo central, às muitas críticas e conseguir manter ainda hoje uma notável utilidade hermenêutica [...] Todorov recebeu críticas duríssimas e desdenhosas [...]. A sua definição foi acusada de ser abstrata demais, ou simples demais. Seria possível, com essa definição, perceber, naquele momento, os interesses estritamente “estruturalistas”, lingüísticos e retóricos do crítico: somente mais tarde, de fato, ele move sua teoria até a recuperação das dimensões históricas e antropológicas da literatura. (CESERANI, 2004, p. 50-51)

Para Ceserani, é inegável a importância de Todorov para uma “grande efervescência de estudos [do gênero fantástico, e a retomada de] uma tradição literária inteira [que] foi redescoberta e recuperada” (ibidem, p. 7). A questão, todavia, para Cesarini, é a dissociação socioeconômica e histórica, que alguns acadêmicos ignoram ao analisar narrativas fantásticas.

Em torno do fantástico surgiram alguns problemas, de ordem histórica, teórica e de classificação, que mostraram ser de difícil solução. Pode-se perguntar: é correto considerar o fantástico, assim como se faz para outras formas de produção literária, como um modo específico e autônomo, isto é, um conjunto de procedimentos retórico-formais, comportamentos cognoscitivos e associações temáticas, articulações do imaginário historicamente concretas e utilizáveis por vários códigos lingüísticos, gêneros artísticos ou literários? É correto defini-lo como uma nova modalidade do imaginário, criada a partir do século XVIII e utilizada para fornecer eficazes e sugestivas transcrições da experiência humana, em particular da experiência humana da modernidade? Se aceitarmos a colocação de Todorov, a resposta deveria ser positiva, [...]. E seria também uma operação crítica e historiograficamente convidativa, uma vez que discutiríamos sobre um modo literário ao qual teríamos assistido desde o nascimento até as primeiras experimentações, nos períodos de grandes transformações sociais e culturais entre os séculos XVIII e XIX. (CESERANI, 2004, p. 8)

A questão levantada pelo estudioso é permeada por incógnitas, até o presente; afinal, o que seria a literatura fantástica? Uma “articulação do inconsciente” (ibidem, p. 8), ou um modo novo de narrar, que exporia todas as frustrações da época dos autores, os quais se utilizariam do medo, do sobrenatural e do insólito para, por meio desses sentimentos, traduzir questões sociais e históricas, indo além de um experimento lingüístico isolado e datado?

Desse modo, é importante destacar que as manifestações do insólito na literatura poeana são diferentes daquelas de Machado; uma vez que seja verdadeira a hipótese de o autor brasileiro ter sido influenciado pelo norte-americano, Machado, dada sua nacionalidade, teria outras questões para apontar em sua narrativa fantástica; ou seja, as questões historiográficas e sociais explicam as diferenças do fantástico entre eles. Muito embora o gênero seja o mesmo e o *modus operandi* da narrativa seja diferente, acredita-se que essa seja a principal dificuldade em se atribuir uma uniformidade ao gênero fantástico.

O historiador inglês Eric Hobsbawm (2004) evidencia que a exploração talvez nunca tenha ficado tão evidente na história quanto na época das grandes industrializações; é exatamente sobre o homem perdido nesse mundo novo, partido entre as relações de poder – ou para usar o termo do fantástico, o homem duplo – que os autores do período em questão se debruçaram.

Mesmo tendo em vista o contexto mundial, é difícil não perceber as particularidades de como o impacto social dessa primeira etapa das industrializações afetou os mais diferentes países; é nesse sentido que a história do Brasil não pode ser comparada à norte-americana, à francesa ou à alemã, pois estávamos saindo de um regime escravocrata, monárquico, com resquícios evidentes de colônia de exploração, para uma recente república.

O romantismo chega aos trópicos tardiamente, porém é especificamente a estética romântica como movimento literário que deu novo fôlego ao gênero fantástico, como afirma Maria Cristina Batalha:

A nova modalidade literária [fantástica] inscreve-se no contexto de rejeição ao pensamento teológico e à metafísica, heranças medievais que o Século das Luzes tenta banir de seu horizonte, mas que permaneciam vivas no imaginário do público leitor, explorando as incertezas e relativizando o jogo entre acreditar e não-acreditar. No entanto, as duas obras ficam como manifestações isoladas, presas aos cânones narrativos do século XVIII, e não se impõem como modelo para uma nova escola estética. Na Alemanha, esse percurso foi diferente e, com a retomada da fantasia e da liberdade de criação impulsionados pelo movimento romântico, a literatura fantástica encontrou um campo apropriado para se desenvolver, sobretudo com Hoffmann, nome exponencial dessa modalidade literária, e através do qual o fantástico se reintroduz na França, trazendo um fôlego novo ao movimento romântico nesse país. A revelação de E. T. A. Hoffmann provocou uma fermentação entre os franceses, nos anos de 1828 até mais ou menos 1840. (BATALHA, 2003, p. 2)

Karin Volobuef afirma que o romantismo foi um movimento “crítico, rebelde, inquisitivo, revelador”, além de “múltiplo”, “um movimento que pôde adaptar-se às condições e circunstâncias particulares dos diversos países em que se manifestou, criando formas particulares e específicas” (VOLOBUEF, 1999, p. 15). Foi durante o romantismo estadunidense e brasileiro que Poe e Machado, respectivamente, produziram suas narrativas de horror, sempre tendo em vista não apenas a articulação literária, mas, por meio dela, expondo a desigualdade social e as mudanças relacionadas às estruturas sociopolíticas e culturais, que aconteciam de maneiras diferentes nos dois países.

O romantismo não foi um movimento uno – sem as individualidades inerentes aos países em que houve sua manifestação. No Brasil, houve expoentes significativos, como Álvares de Azevedo, José de Alencar ou Joaquim Manuel de Macedo, e inclusive o próprio Machado de Assis, cuja “primeira fase” de produção é considerada, pela crítica em geral, ligada ao romantismo brasileiro.

Machado viveu várias etapas políticas, da Monarquia à República, a cujas mudanças sua obra foi respondendo. Era um entusiasta dos jornais (AZEVEDO et al., 2014), nos quais cita Poe em dois momentos. No *Diário do Rio de Janeiro*⁶, ao apresentar uma coletânea de poemas do poeta Júlio de Castilho, compara-o ao norte-americano:

As tendências elegíacas do poeta não excluem, em algumas horas, o *humour*, o chiste, a diversão agradável e nova. A este respeito podemos apontar o prólogo dos *Efêmeros*, página verdadeiramente humorística, à maneira de Edgar Poe, e que faz supor, aos que não conhecem o poeta, um livro diverso daquele que nos dá. (ibidem, p. 319, grifo do autor)⁷

Além da comparação do poeta português ao estilo de Poe, Machado em outra oportunidade⁸ também cita o poeta norte-americano: quando se refere à influência do romântico estadunidense ao incentivar as pessoas a ler e comprar mais jornais (idem), ao “melhor modo de imitar *New York*”:

⁶ *Diário do Rio de Janeiro*, ano XLVI, n. 175, Semana Literária, terça-feira, 24 de julho de 1866, p. 2-3, apud AZEVEDO et al., 2014.

⁷ ASSIS, Machado. *Diário do Rio de Janeiro*, ano XLVI, nº 175, Semana Literária, terça-feira, 24 de junho de 1866, p. 2-3, apud AZEVEDO et al., 2014.

⁸ ASSIS, Machado. *Gazeta de notícias*, ano XX, n. 6, A Semana, domingo, 6 de janeiro de 1895, p. I, apud AZEVEDO et al. 2014, p. 602.

[...] voltemo-nos para o acontecimento literário da semana, que foi a *Revista Brasileira*. [...] O primeiro número agradou a toda gente que ama este gênero de publicações, e a aptidão especial do Sr. J. Veríssimo, diretor da Revista, é boa garantia dos que se lhe seguirem. Citando os nomes [...] que assinam os trabalhos deste número, terei dito quanto baste para avaliá-lo. Oxalá que o meio corresponde à obra. Franceses, ingleses e alemães apoiam as suas publicações desta ordem, e, se quisermos ficar na América, é suficiente saber que, não hoje, mas há meio século, em 1840, uma revista para a qual entrou Poe, tinha apenas cinco mil assinantes, os quais subiram a cinquenta e cinco mil, ao fim de dois anos. Não paguem o talento, se querem; mas deem os cinco mil assinantes à *Revista Brasileira*. É ainda um dos melhores modos de imitar *New York*. (AZEVEDO et al., 2014, p. 603)⁹

Com a referência a Poe nos dois jornais, pode-se deduzir que o brasileiro admirava positivamente o trabalho do autor americano. Tendo em vista essa relação de admiração, pode-se questionar a função do insólito nos contos fantásticos de ambos, levando em consideração a já citada “maleabilidade” (VOLOBUEF, 1999) do romantismo e a temática que ambos abordam em seus contos; além disso, para a narrativa fantástica, ambos os autores escolheram o “conto” para os escritos de terror. A opção pelo conto, segundo Poe, acontece porque:

O romance comum tem suas objeções, devido à sua extensão, pelos motivos já citados em destaque. Como não pode ser lido numa assentada, perde, é claro, a imensa força derivada da totalidade. Os interesses do mundo que intervêm durante as pausas da leitura modificam, desviam, anulam, em maior ou menor grau, as impressões do livro. Porém, a simples detenção da leitura por si só seria suficiente para destruir a verdadeira unidade. No conto breve, no entanto, o autor pode levar a cabo a totalidade de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora de leitura, a alma do leitor está nas mãos do escritor. (FRANÇA, 2008, p. 251)

Antes dos romances mais famosos de Machado, que constituem sua “segunda fase”, considerada pela crítica em geral como realista, é sabido que o autor brasileiro começou com as poesias, o teatro, o conto e, por fim, os romances. Nosso trabalho, como dito anteriormente, pauta-se na análise comparativa de quatro contos, dois do norte-americano e dois do brasileiro, sendo que a literatura comparada servirá de substrato para as análises e também para as aproximações teóricas.

A literatura comparada, para alguns teóricos, pode parecer à primeira vista a tentativa de elevar a literatura de um país aos parâmetros de outro, como uma espécie de

⁹ ASSIS, Machado. *Gazeta de notícias*, ano XXI, n. II7, A Semana, domingo, 28 de abril de 1895, p. I, apud AZEVEDO et al., 2014, p. 603.

“preconceito nacionalista, ou seja, de conduzir a pesquisa com a finalidade de comprovar a superioridade desta ou daquela literatura” (VOLOBUEFF, 1999, p. 19). Mas o objetivo da comparação aqui trabalhado é outro, como definido por Tânia Carvalhal:

A articulação entre teoria literária e literatura comparada foi indispensável ao novo impulso que receberam os estudos comparativistas mostrando-se rentável e benéfica. Vários aspectos das relações interliterárias passaram a ser analisados sob outra óptica e com outros objetivos, [...] os trabalhos sobre história literária tomaram novas direções. Outros campos da investigação comparativista também progrediram com o reforço teórico, entre eles o das relações interdisciplinares. Literatura e artes, literatura e psicologia, literatura e folclore, literatura e história se tornaram objeto de estudos regulares que ampliaram os pontos de interesse e as formas de "pôr em relação", características da literatura comparada. (CARVALHAL, 2014, p. 30)

Assim, temos uma grande interdisciplinaridade em que as ciências humanas, como a história, a geografia e a filosofia, relacionam-se com os textos literários, enriquecendo e abrangendo as análises, uma vez que o objetivo principal é justamente a análise comparativa dos contos de dois autores de épocas e momentos históricos diferentes.

Capítulo 2: O agridoce romantismo e a literatura comparada

Na comparação que fizemos, começamos com Machado, mesmo se, por questões de cronologia, Poe devesse vir primeiro. Preferimos inverter a ordem e mostrar como, na malha textual, Machado interpretou Poe; este, por sua vez, terá seu conto analisado por uma possível perspectiva brasileira de Machado.

Se o começo do século XIX, como vimos, foi o momento de Revoluções no Ocidente, em que a Europa começava a se industrializar, as ideias do Iluminismo se alastraram por todo o território e, inclusive, além-mar. Nos Estados Unidos não foi diferente: o tradutor da biografia de Edgar Poe, Ricardo Araújo, diz que Poe já percebera a importância dos jornais para promover sua obra ficcional e também para informações rápidas e de leitura fácil, que pudesse acompanhar a sociedade moderna e apressada que estava se formando:

[...] os jornais apontavam para o pragmatismo na informação, por outro lado e como complemento, como inversão compensadora do pragmatismo, eles também punham em cena uma coisa mais complexa que ocorria no campo social, particularmente na vida urbana [...] O centro nevrálgico das mudanças estruturais da sociedade daquela época estava assentado em uma nova dinâmica da informação e a literatura folhetinesca procurava incitar a curiosidade do leitor. (ARAÚJO, 2002, p. 70-72)

Já no Brasil, Machado também via no jornal um meio pelo qual se podia levar informação, ficção e ensaios; ele percebia que as ideias Iluministas vieram travestidas num discurso de falsa liberdade; como atesta Sílvia Maria Azevedo, professora que fez um amplo estudo histórico e percebeu, que foi através da imprensa escrita que Machado levou sua produção até o leitor e ao “exercício das críticas e o da criação literária, relacionadas ao desenvolvimento da imprensa” (AZEVEDO, 2014, p. 15). Machado, assim como Poe, percebe a força desse instrumento para a difusão de sua obra.

Se a carreira do literato se construía, predominantemente, nas páginas dos periódicos, o mesmo acontece com os escritores na prática ocasional [...] e a preocupação com o texto do ponto de vista da construção literária [...] a carreira de Machado como crítico teve início como folhetinista. (ibidem, p. 15)

Tanto Machado quanto Poe viveram numa época em que as ideologias de *liberdade*, *igualdade* e *fraternidade*, lema da Revolução Francesa de 1789, se

disseminavam. Porém, elas chegam deturpadas no Brasil, que deixava a monarquia – e com ela todo o apoio português – para uma República jovem e instável. Machado viu essa contradição de seu tempo (SCHWARZ, 2012), em que a aristocracia detinha o prestígio social e o poderio econômico, mantendo-se por herança favores, casamentos por interesse, compra de títulos, manobras de autoridades – inclusive a própria monarquia e posteriormente a república.

O panorama histórico do Brasil na época de Machado é crucial, segundo Schwarz, para entender a obra do brasileiro; sendo assim, é importante perceber historicamente como Brasil e Estados Unidos reagiram à reverberação modelo da Europa: eles divergiram no campo econômico desde suas origens. Para Schwarz, o panorama histórico do Brasil, ao formar o escritor, reforça a complexidade histórica em que ele se encontra. Machado, contudo, foi um homem que pôde ver as transformações de sua época, do romantismo ao naturalismo/realismo e por isso traz “como matéria, que ordena como pode, questões da história mundial” (SCHWARZ, 2012, p. 20-21).

O favor, ponto por ponto, pratica a dependência da pessoa, a exceção à regra, a cultura interessada, remuneração e serviços pessoais. Entretanto, não estávamos para a Europa como o feudalismo para o capitalismo, pelo contrário, éramos seus tributários em toda linha, além de não termos sido propriamente feudais – a colonização é um feito do capital comercial. [...] as ideias da burguesia – cuja grandeza sóbria remonta ao espírito público e racionalista da Ilustração – tomam função de... ornato e marca de fidalguia: atestam e festejam a participação numa esfera augusta, no caso a Europa que se industrializa. [...] (ibidem, p. 17-19)

Comparamos os dois contos a seguir sob este viés: o homem passando pelas contradições do início do século XIX, questionando a razão e trazendo de volta o sentimento humano mais primitivo – o medo. Dedicaremos um capítulo apenas para as causas sociais que ambos os autores traduziram na forma da ficção insólita como o “duplo”, que é um tema recorrente do gênero fantástico do século XIX.

O desdobramento do ser em “um outro” (TODOROV, 2008, p. 153) caracteriza o duplo, e suas relações, tanto para Poe quanto para Machado, são singulares: no primeiro, a assombração do duplo leva a personagem principal à morte física; no segundo, a morte pode ser considerada espiritual, explicando-se, por exemplo, pela perda da dignidade da personagem Jacobina frente a uma situação que fugira de seu controle.

O espelho, em Machado, é a causa da perda da identidade, mas para Poe é mais: é o reflexo da soberba e, de uma certa forma, da redenção, que vem apenas por meio da morte de ambos, o duplo e o seu original, como veremos.

O conto “O Espelho”, publicado originalmente em *Papéis avulsos* no ano de 1882, traz um subtítulo que não pode passar despercebido: “esboço de uma nova teoria da alma humana”; o duplo, por se tratar de uma duplicação física e espiritual, não foi despercebido por Machado, que logo no subtítulo indica ao leitor sua nova conjectura do homem oitocentista, analisando-o até seu cerne.

O conto oscila entre a primeira pessoa, a personagem Jacobina, e o narrador, que se mantém como observador e vez ou outra interage com o leitor. O primeiro espaço da narrativa é uma sala pequena; contudo, a atmosfera é lúgubre, misteriosa e quieta. À noite, na saleta, a iluminação é bruxuleante pelas velas, e nesse cenário quatro ou cinco amigos discutem temas caros à metafísica.

[...] a sala era pequena alumiada a velas, cuja luz fundia-se misteriosamente com o luar que vinha de fora. Entre a cidade, com as suas agitações e aventuras, e o céu, em que as estrelas pestanejavam, através de uma atmosfera límpida e sossegada, estavam os nossos quatro ou cinco investigadores de coisas metafísicas, resolvendo amigavelmente os mais árduos problemas do universo. (ASSIS, 2007, p. 154)

Percebe-se que ao inserir a noite como tempo e a sala parcamente iluminada como atmosfera, o ambiente criado já suscita no leitor certa apreensão; embora os assuntos vigentes sejam de cunho científico, as estrelas “pestanejavam” (ibidem, p. 154) entre dois cenários completamente distintos: a cidade movimentada e o recanto exclusivo, escolhido pelos amigos.

Nessa bipartição de lugares já há um primeiro indício do duplo; dois lugares diferentes, entre a cidade movimentada e a calmaria da saleta de reuniões, tensionam também o assunto; a metafísica contrária à escuridão da noite, que, embora tenha uma atmosfera misteriosa, é ignorada pela razão, questão tratada pelos amigos. O contrastaste entre a escuridão da noite e a luz da metafísica racionalista pode demonstrar como o autor quis trabalhar a dicotomia luz e escuridão, tema por si só também duplo.

Jacobina, personagem principal do conto, faz parte desse grupo de amigos que se reúnem à noite, porém sempre alheio às conversas, quase dormindo, entre a realidade e

o onírico. Uma noite um de seus convivas o desafia a dar sua opinião, e Jacobina pede silêncio, aceitando o desafio:

[...] se querem ouvir-me calados, posso contar-lhes um caso de minha vida, em que ressalta a mais clara demonstração acerca da matéria de que se trata. Em primeiro lugar, não há uma só alma, há duas...

– Duas?

– Nada menos de duas almas. Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro... Espantem-se à vontade; podem ficar de boca aberta, dar de ombros, tudo; não admiro réplica. Se me replicarem, acabo o charuto e vou dormir. A alma exterior pode ser um espírito, um fluido, um homem, muitos homens, um objeto [...] um simples botão de uma camisa [...]. (ibidem, p. 155)

Esse “esboço de uma nova teoria da alma humana” é a explicação de Jacobina para a duplicidade da alma, que ele acredita coexistir e habitar no corpo do ser humano. Jacobina traz como exemplo o judeu da peça shakespeariana Shylock, que, ao perder sua fortuna, não encontra mais razão para viver; ou seja, a alma humana, segundo Jacobina, coexiste dividida entre exterior e interior, mas se uma é retirada, como a fortuna de Shylock, o indivíduo padece.

O conto varia entre focalizações; ora Jacobina é centrado como principal, assim como sua história, ora os convivas fazem a vez do próprio leitor, questionando Jacobina e, inclusive, indagando nomes de outras personagens.

Pela minha parte, conheço uma senhora - na verdade, gentilíssima -, que muda de alma exterior cinco, seis vezes por ano. Durante a estação lírica é a ópera; cessando a estação, a alma exterior substitui-se por outra: um concerto, um baile do Cassino, a rua do Ouvidor, Petrópolis...

– Perdão; essa senhora quem é?

– Essa senhora é parenta do diabo [...]. (ibidem, p. 156)

Essa estética de focalização tão peculiar em Machado de Assis é também teorizada por Todorov, pois o teórico ao se referir aos temas do fantástico, faz uma distinção entre temas definidos como os do “eu” e do “tu”.

Os temas do “eu”, para o búlgaro-francês, chamam-se de “temas do olhar” (TODOROV, 2008, p. 128). Essa definição parte de uma observação entre o homem e o mundo, já pré-estabelecido para o leitor e para a personagem, na qual o tema mais importante são os óculos, o espelho e a visão (ibidem, p. 130).

Já para os temas do “eu”, caso de William Wilson e Jacobina, Todorov se encaixa, portanto, pois há em ambos a questão do olhar, do ser e do não ser e, principalmente, o duplo remetendo ao espelho.

Em Machado há reminiscência de um narrador que não se isenta de opiniões, e mesmo cunhando Jacobina como “taciturno”, “casmurro” e “não pouco instruído” (ASSIS, 2007, p. 154), o admira, comparando-o com um “fruto de concórdia” e não como “discórdia da mitologia” (ibidem, p. 156).

Santa curiosidade! Tu não és só a ama da civilização, és também o pomo da concórdia, fruta divina, de outro sabor que não aquele pomo da mitologia. A sala, até há pouco ruidosa de física e metafísica, é agora um mar morto todos os olhos estão no Jacobina, que concerta a ponta do charuto, recolhendo as memórias. (idem)

O narrador, ao recorrer à mitologia para mostrar como Jacobina atraiu a atenção dos amigos, refere-se ao pomo, situação em que Éris, a deusa da discórdia, joga uma maçã dourada no Olimpo, onde as inscrições diziam “para a mais bela”, iniciando, assim, uma disputa entre as deusas Athena, Hera, Ártemis e Afrodite. Esse episódio da mitologia se desdobraria no início da guerra de Tróia, e é lembrado pelo narrador para comparar tamanho interesse que os amigos tiveram na história a ser narrada por Jacobina (idem).

A personagem começa sua narração em primeira pessoa, lembrando que fora muito pobre, mas, ao conseguir um cargo de alferes da guarda nacional, teve admiração de todos, inclusive da mãe, que o chamava de “seu alferes” (ibidem, p. 156); desperta assim a inveja de uns e a admiração de outros, até que é convidado a ir ao sítio da tia Marcolina, senhora viúva que desejava ver o sobrinho, orgulhosa do posto alcançado por ele.

O sítio, porém, possui reminiscências góticas, é localizado num lugar distante, “escuso e solitário” (ibidem, p. 157); nesse lugar longínquo da cidade acontecerá o evento insólito. Os rastros góticos da casa também são por conta de um espelho, objeto por si só duplo, que fora colocado no quarto de Jacobina, sendo descrito como de uma providência duvidosa, quase mística. Esse objeto, talvez assombrado, é a alavanca para a irrupção do sobrenatural.

[...] tia Marcolina chegou ao ponto de mandar pôr no meu quarto um grande espelho, obra rica e magnífica, que destoava do resto da casa,

cuja mobília era modesta e simples... Era um espelho que lhe dera a madrinha, e que esta herdara da mãe, que o comprara a uma das fidalgas vindas em 1808 com a corte de D. João VI. Não sei o que havia nisso de verdade; era a tradição. O espelho estava naturalmente muito velho; mas via-se-lhe ainda o ouro, comido em parte pelo tempo, uns delfins esculpidos nos ângulos superiores da moldura, uns enfeites de madreperla e outros caprichos do artista. Tudo velho, mas bom... (idem)

O espelho, além de ser considerado uma personificação do duplo e de representar o título do conto, tem características misteriosas, como sua longínqua aquisição, sua riqueza de detalhes e os mistérios que o narrador lhe atribui; essas características imbuem ao objeto um substrato fantástico crível, mantêm a verossimilhança na realidade fantástica, assim como a pergunta sobre se o espelho é assombrado ou não.

É de suma importância a manutenção do fantástico para a verossimilhança narrativa, sobre a qual Roas (2013) faz a seguinte observação:

A participação ativa do leitor é, portanto, fundamental para a existência do fantástico: precisamos colocar a história narrada em contato com o âmbito do real extratextual para determinar se uma narrativa pertence ao gênero. O fantástico, portanto, vai depender sempre do que consideramos real, e o real depende diretamente daquilo que conhecemos. É fundamental, então, considerar o horizonte cultural quando encaramos as ficções fantásticas [...] um discurso em relação intertextual constante com esse outro discurso que é a realidade (entendida como construção cultural) [...]. (ROAS, 2013, p. 45-46)

A riqueza de detalhes com que o protagonista ilustra o espelho de tia Marcolina – grande, majestoso e de origem nobre - aproxima o objeto, o espelho, como um objeto familiar, logo, se enquadra na realidade que o leitor conhece.

A irrupção do insólito nessa realidade está justamente no espelho, que causará o horror, segundo a hesitação todoroviana, e o sentimento de impotência frente ao sobrenatural, que é precisamente o espelho refletir a imagem borrada do protagonista.

A importância dada a Jacobina culminou com a maior e mais valiosa peça da casa, o espelho. O gracejo de se colocar o objeto em seu quarto o deixou muito orgulhoso e satisfeito com sua posição prestigiada.

[...] o “senhor alferes” merecia muito mais. O certo é que todas essas coisas, carinhos, atenções, obséquios, fizeram em mim uma

transformação, que o natural sentimento da mocidade ajudou e completou. Imaginam, creio eu?

– Não.

– O alferes eliminou o homem. Durante alguns dias as duas naturezas equilibraram-se; mas não tardou que a primitiva cedesse à outra; ficou-me uma parte mínima de humanidade. Aconteceu que a alma exterior, que era dantes o sol, o ar, o campo, os olhos das moças, mudou de natureza, e passou a ser a cortesia e os rapapés da casa, tudo que me falava do posto, nada do que me falava do homem. A única parte do cidadão que ficou comigo foi aquela que entendia com o exercício da patente; a outra dispersou-se no ar e no passado. (ASSIS, 2007, p. 157-158)

A “alma exterior” (ibidem, p. 155), a qual se referia Jacobina, toma conta de seu interior, a patente de alfares torna-se mais importante que o jovem, e “no fim de três semanas, era outro, totalmente outro” (ibidem, p. 158) – o cargo de alfares torna-se sua única vida, ou, como no ponto de vista de Jacobina, sua única alma. Porém, tia Marcolina marca uma viagem às pressas para socorrer a filha casada, juntamente com o cunhado que residia com ela, deixando Jacobina sozinho e encarregado de cuidar do sítio e dos poucos escravos; na solidão, seus sentimentos de orgulho se tornaram pesados, comparados a um “cárcere” (idem).

Confesso-lhes que desde logo senti uma grande opressão, alguma coisa semelhante ao efeito de quatro paredes de um cárcere, subitamente levantadas em torno de mim. Era a alma exterior que se reduzia; estava agora limitada a alguns espíritos boçais. O alferes continuava a dominar em mim, embora a vida fosse menos intensa, e a consciência mais débil. Os escravos punham uma nota de humildade nas suas cortesias, que de certa maneira compensavam a afeição dos parentes e a intimidade doméstica interrompidas. [...] um concerto de louvores e profecias, que me deixou extático. Ah! Pérfidos! Mal podia eu suspeitar a intenção secreta dos malvados. (idem)

Jacobina, ao se ver sozinho, sem os parentes para lhe inflar o ego de alfares, teve nos escravos a vaidade sanada; ao descobrirem essa falha na personalidade do jovem, os servos secretamente pretendem fugir, mas para não chamar atenção do “senhor Alferes” decidem elogiá-lo, afim de distraí-lo para promover uma fuga em massa, sem que o militar desconfiasse, ficando à mercê de seu próprio orgulho. Naquela mesma noite, os escravos fugiram; contudo, não foi a fuga premeditada que o deixou mais atordoado, e sim a condição de ter que ficar só. No desespero da solidão, o gótico da arquitetura do sítio retorna, parecendo esse ser um lugar imenso, pouco iluminado e de proporções monstruosas.

Achei-me só, sem mais ninguém, entre quatro paredes, diante do terreiro deserto e da roça abandonada. Nenhum fôlego humano. Corri a casa toda, a senzala, tudo, nada, ninguém, um molequinho que fosse. Galos e galinhas tão-somente, um par de mulas, [...] Nenhum este humano. Parece-lhes que isto era melhor do que ter morrido? era pior. Não por medo; juro-lhes que não tinha medo [...] fiquei triste por causa do dano causado à tia Marcolina; fiquei também um pouco perplexo, não sabendo se ia ter com ela, para lhe dar a triste notícia, ou ficar tomando conta da casa. (ibidem, p. 159)

2.1. O espelho não reflete a alma humana

Detido na casa, como numa prisão, o senhor alferes teve que conviver com a mais profunda solidão. Dia a dia sua saúde mental se deteriora, sente falta dos elogios, da atenção a ele dispensada, e com a solidão o sítio ganha proporções ainda mais lúgubres e mais próximas do cenário gótico.

Minha solidão tomou proporções enormes. Nunca os dias foram mais compridos, nunca o sol abrasou a terra com uma obstinação cansativa. As horas batiam de século a século, no velho relógio da sala, cuja pêndula, *tic-tac tic-tac*, feria-me a alma interior, como um piparote contínuo da eternidade. Quando, muitos anos depois, li uma poesia americana, creio que de Longfellow¹⁰, e topei com este famoso estribilho: *Never, for ever! – For ever, never!*¹¹ confesso-lhes que tive um calafrio: recordei-me daqueles dias medonhos. Era justamente assim que fazia o relógio da tia Marcolina: – *Never, for ever! – For ever, never!* Não eram golpes da pêndula, era um diálogo do abismo, um cochicho do nada. E então de noite! Não que a noite fosse mais silenciosa. O silêncio era o mesmo que de dia. Mas a noite era a sombra, era a solidão ainda mais estreita ou mais larga. *Tic-tac, tic-tac*. Ninguém nas salas, na varanda, nos corredores, no terreiro, ninguém em parte nenhuma... Riem-se?

– Sim, parece que tinha um pouco de medo.

– Oh! fora bom se eu pudesse ter medo! (ibidem, p. 159-160)

Percebe-se que nesse trecho o protagonista tem a sensação difusa do tempo; embora o relógio não parasse as horas, a sensação da personagem diante do tempo é de lentidão, de quase uma inércia existencial em que viver se torna difícil, com uma “sensação inexplicável. Era como um defunto andando, um sonâmbulo, um boneco

¹⁰ Henry Wadsworth Longfellow (1807-82) foi um poeta popular nos Estados Unidos, do período do romantismo. A poesia que Jacobina recita é a balada “The old clock on the stair” (1845), ou “O velho relógio na escada” [tradução nossa];

¹¹ *Never, for ever! – For ever, never!* (Nunca, para sempre! – Para sempre, nunca) [tradução nossa].

mecânico” (ibidem, p. 160). As horas de vigília davam a Jacobina uma sensação estática, quase de um ser não vivente.

Nessa passagem pode-se recordar do conto “O homem da Areia”, do contista alemão Hoffmann, que também trouxe à tona a questão do autômato com a boneca Olympia. Jacobina, talvez, pela solidão, pela falta de elogios e pelo aborrecimento do tédio, teve a sensação do relógio irreal, que marca as horas “de século em século” (ibidem, p. 159).

Há de se notar que os convivas da protagonista se riem dele, achando que o medo o havia dominado; eles (que poderiam ser nós, os leitores) sugerem que o medo o teria transtornado; contudo, essa afirmação é renegada veementemente por Jacobina, que admite que seria melhor temer a solidão, mas outro sentimento o consumia, diferente do medo comum: a solidão.

O relógio no conto “O Espelho” não apenas marca as horas, mas também tem uma função além, a de inserir o personagem num tempo alheio ao real; ou seja, o tempo do relógio não condiz com a realidade, pois suas batidas demoram “séculos”, deixando a personagem confusa com relação ao verdadeiro tempo do relógio. Essa introspecção de Jacobina, que o deixa inerte, é apenas confortada no espaço onírico, espaço esse que não obedece às leis naturais da física, ou às da realidade, como se verá a seguir.

Ainda pode-se observar que o calafrio da personagem, a lembrança “medonha” (idem) já induz a atmosfera do horror, da claustrofobia em que a personagem se insere, ainda o prenúncio de que “a noite era a sombra, era a solidão ainda mais estreita ou mais larga” (idem), demonstrando a escuridão como sombra, como um duplo que acompanha as horas de vigília; entre o estreito e o largo, o espaço antes familiar toma dimensões confusas para a personagem, mexendo com seus sentidos de tempo e espacialidade. Estar no sítio de tia Marcolina se torna um martírio, tendo como único conforto as horas de sono; ou seja, entre a vigília e o sono também se estabelece um duplo.

Dormindo, era outra coisa. O sono dava-me alívio, não pela razão comum de ser *irmão da morte*, mas por outra. Acho que posso explicar assim esse fenômeno: - o sono, eliminando a necessidade de uma alma exterior, deixava atuar a alma interior. Nos sonhos, fardava-me, orgulhosamente, no meio da família e dos amigos, que me elogiavam o garbo, que me chamavam de alferes; vinha um amigo de nossa casa, e prometia-me o posto de tenente, outro de capitão ou major; e tudo isso fazia-me viver. (ibidem, p. 160, grifo nosso)

O medo da morte (ROAS, 2014) é arquitetado no excerto quando a ação fisiológica de dormir se compara à morte, e ambas são assimiladas como irmãs. O onírico transcende o simples ato de dormir, para se tornar uma sensação apavorante de uma quase morte.

Medo que considero próprio e exclusivo do gênero fantástico (em toas as suas variantes), o qual, apesar de costumar manifestar-se nos personagens, concerne diretamente ao leitor (ou ao espectador), já que se produz quando nossas convicções sobre o real deixam de funcionar, quando – como já frisei – perdemos o chão diante de um mundo que antes nos era familiar. (ROAS, 2012, p. 136)

O familiar, no caso de Jacobina, é o sono, a quase-morte, em que a personagem se sente realizada novamente, não somente como alferes, mas também como patentes acima. No sono, Jacobina sente sua “alma interior” (ASSIS, 2007, p. 160) e é apenas no espaço onírico em que a personagem se “sente viva” (idem). Ou seja, a vigília torna a personagem passiva, estagnada e sem vida, como um autônomo, porém à noite, no sonho, Jacobina se sente vivo novamente. Esse espaço dúbio entre o sono e a realidade se tensiona também pela ideia da morte – conceito esse elevado pela ideia de parentesco com o sono.

A morte e o sono, como irmãos, são o que evoca a vida na personagem isolada, sem os privilégios familiares do posto de alferes. O medo da personagem, nesse momento, não é da morte física, mas sim da morte metafísica, a da alma exterior; ou seja, a sua prestigiada posição de alferes. Todavia, com o dia, com a vigília, Jacobina, ao retomar o conto de fadas “Barba Azul”, de Perrault, com a frase “*soeur Anne, soeur Anne, ne vois-tu rien venir?*”¹², (ibidem, p. 160), constata sua solidão, caminhando pela propriedade da tia e tendo em vista “nada mais do que a poeira da estrada e o capinzal dos morros” (idem).

Com o pesar de ter perdido os escravos, superado pela solidão, a personagem tenta escrever, distrair-se com a escrita, porém suas tentativas são em vão. Lembrando que Machado de Assis acompanhou a época do romantismo no Brasil, sendo ele próprio autor de poemas românticos; o personagem de seu conto, não estranhamente, recita lirias dos portugueses Tomás Antonio Gonzaga e Camões, tudo para se distrair. Contudo, o relógio da sala o inquieta.

¹² *Irmã Anne, irmã Anne, jamais te verei vir?* (tradução nossa). Charles Perrault (1628-1703) foi escritor e estabeleceu o gênero de “contos de fadas”, tendo sido o primeiro a dar literalidade aos contos.

O objeto marca as horas com o pêndulo e o “tic-tac” constante, fazendo com que a personagem tenha a sensação de perder a noção do tempo, função contrária à do relógio: “Tudo silêncio, um silêncio vasto, enorme, infinito, apenas sublinhado pelo eterno *tic-tac* da pêndula. *Tic-tac, tic-tac...*” (ibidem, p. 160). A sensação de eternidade do relógio parece suspender o tempo, que é apenas citado pela personagem com o decorrer de oito dias.

[...] porque no fim de oito dias, deu-me na veneta olhar para o espelho com o fim justamente de achar-me dois. Olhei e recuei. O próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo; não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra. A realidade das leis físicas não permite negar que o espelho reproduziu-me textualmente, com os mesmos contornos e feições; assim devia ter sido. Mas tal não foi a minha sensação.

Então tive medo; atribuí o fenômeno à excitação nervosa em que andava, receei ficar mais tempo, e enlouquecer. [...] Lembrou-me vestir a farda de alferes. Vesti-a, aprontei-me todo; e, como estava defronte do espelho, levantei os olhos, e... não lhes digo nada; o vidro reproduziu então a figura integral; nenhuma linha a menos, nenhum contorno diverso; era eu mesmo, o alferes, que achava, enfim, a alma exterior. (ibidem, p. 161)

O espelho é por si só um objeto que *duplica* e abre a possibilidade da *hesitação* todoroviana. O objeto pode ser sobrenatural e refletir o jovem apenas quando junto às duas almas; o que lhe dera a impressão da imagem difusa no espelho: a culpa pela fuga dos escravos ou o delírio da solidão? Qualquer uma das alternativas é possível no conto, pois o autor mantém o insólito em suspenso; ou seja, não há uma explicação natural para o fato. Nesse conto machadiano, particularmente, a tendência é pensar no insólito, na irrupção sobrenatural dentro da realidade.

As exaltações dos adjetivos de mistério promovem a ambiguidade na narrativa, (TODOROV, 2008), que já é por si só dupla, na dicotomia da alma duplicada: o cargo de alferes em contrapartida com a humildade da família.

Essa alma ausente com a dona do sítio, dispersa e fugida com os escravos, ei-la recolhida no espelho. Imaginai um homem que, pouco a pouco, emerge de um letargo, abre os olhos sem ver, depois começa a ver, distingue as pessoas dos objetos, mas não conhece individualmente uns nem outros [...] Olhava para o espelho, ia de um lado para outro, recuava, gesticulava, sorria, e o vidro exprimia tudo. Não era mais um autômato, era um ente animado. (ASSIS, 2007, p. 162)

O conto atinge o clímax quando Jacobina percebe a intenção do espelho; paulatinamente o objeto age como um personagem, mostrando ao jovem alferes que ele somente merece ter as feições completamente refletidas se trajado com as duas almas, sendo a de alferes imprescindível para sua totalidade. Com as duas almas unidas, Jacobina não se sente mais um “autônomo” (ibidem, p. 162), mas sim um ser uno, completo e com a sua completa aparência refletida, lhe devolvendo o vigor da vida. As almas encontram-se no humano e, por esse motivo, podem ser vislumbradas totalmente no espelho. Volobuef (2015), no ensaio “Fantástico e encenação da linguagem ficcional”, acrescenta justamente a irrupção do fantástico na realidade e os sentimentos que as narrativas de gênero fantástico provocam no leitor.

[...] o efeito criado por esses textos pode, por conseguinte, cobrir um grande leque de reações: incômodo, surpresa, dúvida estranhamento, mas também encantamento e riso. [...] Qualquer que seja seu pretexto ou contexto, a narrativa fantástica efetua uma reavaliação dos pressupostos da realidade, questionando sua natureza precípua e colocando em dúvida nossa capacidade de efetivamente captá-la através da percepção dos sentidos. Com isso, o fantástico faz emergir a incerteza e o desconforto diante daquele que era tido como familiar. (GARCÍA, p. 123, 2015)

Pode-se perceber pelo excerto acima que a autora retoma os preceitos da irrupção do fantástico na realidade, causando os mais diversos sentimentos, assim como na narrativa machadiana “O Espelho”, que, ao final, encontra uma plateia, outrora cheia de exclamações, dúvidas e inserções curiosas acerca do acontecido, completamente catatônica.

Cada dia, a uma certa hora, vestia-me de alferes, e sentava-me diante do espelho, lendo, olhando, meditando; no fim de duas, três horas, despia-me outra vez. Com este regime pude atravessar mais seis dias de solidão, sem os sentir...
Quando os outros voltaram a si, o narrador tinha descido as escadas. (ASSIS, 2007, p. 162)

O acontecimento depois da experiência insólita do espelho é o motivo da narrativa de Jacobina, ficando para trás o que aconteceu com a tia Marcolina, com os escravos, e até mesmo com sua carreira como alferes. O sentimento de completude perante o espelho lhe fez refletir a propósito da dubiedade da alma humana, a exterior e interior.

No conto “O Espelho”, em comparação com “William Wilson”, publicado primeiramente em 1840, não há reviravoltas, mortes ou perseguições; uma definição já concebida por Todorov (2008, p. 128), contudo, é que a presença insólita da duplicidade da alma humana frente ao objeto é comparável e sensivelmente perceptível nos dois contos, além de outros fatores que serão cotejados a seguir.

“William Wilson” começa com uma epígrafe que ressalta a consciência como sendo “a horrenda [...] aquele espectro no meu caminho”¹³ – essa frase não pode passar despercebida pelo leitor, pois o temor da consciência é o que move o texto de Poe, assim como o de Machado; nos dois, ambos os personagens são atormentados pelo espectro da consciência e pelo fator que pode ser o agente do sobrenatural, que os atormentará até o clímax dos contos.

Em primeira pessoa, William Wilson narrará sua desventura com seu sócia; tanto Machado quanto Poe preferiram em seus contos do insólito um narrador em primeira pessoa do singular; segundo Todorov, esse apelo estético é o mais comum entre as narrativas do insólito (TODOROV, 2008). Acredita-se que isso se dá pelo fato de que na grande maioria dos contos de Poe e Machado o narrador-personagem ou a personagem principal não têm certeza de seus relatos; em “O Espelho” a certeza de Jacobina é posta em cheque pelos convivas, que podem fazer as vezes do leitor; e em “William Wilson” o próprio narrador, que também é protagonista, hesita perante o sobrenatural, não tendo a certeza de sua concretude.

O tom de relato em “O Espelho” e “William Wilson” exprime o desabafo das personagens, que tiveram em sua trajetória de vida um fator perturbador, que as modificou como seres humanos. Jacobina tem seu auditório de convivas, que pode assumir o papel do leitor; em William Wilson, ele narra no papel suas desventuras e interage diretamente com o leitor, estratégia essa usada também pelo brasileiro, em seus romances mais famosos, como *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881).

2.2. William Wilson não tem nome

O narrador-autor recusa seu nome verdadeiro, preferindo como alcunha o nome duplo “William Wilson”, e, já pelo nome da personagem, título do conto, percebe-se a duplicidade do nome; além da aliteração, uma rima interna, composta pelos “w”, “i”, “l”

¹³ Epígrafe atribuída a Chamberlain: Pharronida.

e “m”. Ou seja, o próprio nome do personagem já sugere um espelhamento, um duplo a ser considerado. A recusa do nome verdadeiro deve-se aos sentimentos de horror, vergonha e desprezo pelos anos de boemia e comportamento inadequado, segundo o próprio William.

Permiti que, por enquanto, me chame William Wilson. A página virgem que agora se estende diante de mim não precisa ser manchada com meu nome verdadeiro. Esse nome já foi por demais objeto de desprezo, de horror, de abominação para minha família. [...] Não quereria, mesmo que o pudesse, aqui ou hoje, reunir as lembranças de meus últimos anos de indizível miséria e de imperdoável crime. (POE, 1997, p. 258)

O mistério já é instaurado no começo do conto, com a confidencialidade da personagem, que nega o próprio nome e se autodenomina “William Wilson”. O tema do mistério, da morte, da redenção e do duplo caracterizam todos os requisitos de conto modelo do gênero fantástico, assim como afirma Volobuef:

[...] em fins do século XVIII e começo do século XIX, o fantástico exigia a presença do elemento sobrenatural, materializando-se o medo na figura de um fantasma ou monstro (a causa da angústia está no ambiente externo);
No século XIX, o fantástico passa a explorar a dimensão psicológica, sendo o sobrenatural substituído pelas imagens assustadoras produzidas pela loucura, alucinações, pesadelos (a causa da angústia está no interior do sujeito). (VOLOBUEF, 2015, p. 124)

Os contos de Machado e Poe se mesclam entre os séculos XVIII e XIX; ou seja, a monstrosidade com o sentido estrito de suscitar o medo abre espaço para um conteúdo psicológico que, por meio do sobrenatural ou da loucura, rompe com a literatura realista “no sentido de obras isentas de elementos sobrenaturais” (VOLOBUEF, 2015). Não havendo uma explicação racional para os fenômenos, o texto permanece na hesitação todoroviana. Porém, se há uma explicação, seja sobrenatural, seja racional, o conto ainda se encontra na esfera do fantástico, com a nomenclatura de estranho¹⁴.

Com as primeiras palavras de William, o leitor pode perceber a agonia em que a personagem se encontra; o ambiente de terror se instaura na narrativa, assim como em “O Espelho”, pelas imagens da morte, do sofrimento e da culpa, que assolam também

¹⁴ Conforme a denominação de Tzvetan Todorov (2008, p. 50).

sua sanidade: entre a razão e a loucura uma tênue linha se forma, e é sobre essa linha que o leitor encontra a hesitação.

A morte se aproxima e a sombra que a antecede lançou sobre meu espírito sua influência suavizante. [...] tenho sido, de algum modo, escravo de circunstâncias superiores ao controle humano. [...] Não teria eu, na verdade, vivido um sonho? E não estarei agora morrendo vítima do horror e do mistério da mais estranha de todas as visões sublunares? [...] Tornei-me voluntarioso, afeto aos mais extravagantes caprichos e presa das mais indomáveis paixões. Espíritos fracos e afetados de enfermidades constitucionais da mesma natureza da que me atormentava. (POE, p. 259, 1997)

A ambientação noturna, da morte e da sombra, leva a personagem a questionar a veracidade dos fatos, porém não se descartam o horror e o mistério. Nessa hesitação da personagem é que pode residir o insólito; contudo, não se pode descartar a culpa que William Wilson sente, nem a vergonha, a ponto de não dizer o nome verdadeiro, e o relato do personagem-narrador mergulha nos meandros de toda sorte de vícios, dos quais se arrepende.

Todavia, também é importante a situação social denunciada na época de Poe, que, segundo o pesquisador e tradutor da biografia de Poe, Ricardo Araújo:

Poe viveu um período histórico conturbado: o momento em que uma nova realidade, criada pela Revolução Industrial, impunha seus novos delineamentos. [...] (Poe) percebeu muito bem os novos contornos dessa realidade focada nas cidades e suas multidões. [...] os edifícios e as ruas, assumindo o aspecto de labirinto, tornam-se formas do imaginário, ou seja, elementos na formação do novo homem, do homem moderno, mediatizando pela informação. A informação transmitida pelo jornal passa, então, a ser a fonte de aglutinação que ao mesmo tempo permite a sublimação e a catarse coletiva deste novo mundo urbano. (ARAÚJO, 2002, p. 70)

A partir das informações do excerto acima é possível afirmar que a escolha da ambientação do conto tenha reminiscências da arquitetura gótica. O internato onde a personagem passou maior parte da infância e da adolescência é de proporções monstruosas, os pátios grotescos, permeados por labirínticas salas de aulas turvas, que confundem o próprio personagem com suas proporções gigantescas. O internato pode representar ainda uma microssociedade, onde a personagem vai se valer das artimanhas da jogatina e dos vícios, expandindo-as para além dos muros daquele lugar.

Minhas mais remotas recordações da vida escolar estão ligadas a uma grande e extravagante casa de estilo isabelino numa nevoenta aldeia da Inglaterra, onde havia grandes quantidades de árvores gigantescas e nodosas e onde todas as casas eram extremamente antigas. [...] a quietação da atmosfera fusca em que se embebia e adormecia o gótico campanário crenulado. (POE, 1997, p. 259)

O cenário tido pelo próprio narrador-personagem como “gótico” (POE, 1997), pode ser comparado ao sítio longínquo da cidade da tia Marcolina de “O Espelho”, de Machado de Assis; porém, a residência da parenta de Jacobina não suscita uma atmosfera tão densa, nem evoca uma figura fantasmagórica como a pequena cidade de William Wilson.

Aquela muralha, semelhante a uma prisão, formava o limite de nosso domínio; nossos olhos só iam além dele três vezes por semana [...] o pastor dessa igreja era o diretor da nossa escola. Com que profundo sentimento de maravilha e perplexidade tinha eu o costume de contemplá-lo de nosso distante banco na tribuna, quando, com passo solene e vagaroso, subia ele ao púlpito! Aquele personagem venerando, com seu rosto tão modestamente benigno, com trajas tão lustrosos e tão clericalmente flutuantes, com sua cabeleira tão cuidadosamente empoadada, [...] poderia ser o mesmo que, ainda há pouco, de rosto azedo e roupas manchadas de rapé, fazia executar, de palmatória em punho, as draconianas leis do colégio? (ibidem, p. 259-260)

Interior e exterior são duplos: o internato e o padre, que compõem as primeiras lembranças da personagem, se portam dubiamente; as extensões do colégio são lugar de aprendizado, mas ao mesmo tempo aprisionam os estudantes e o diretor, visto quase como um ser angelical nas missas, mas ao mesmo tempo como um homem, um professor sujo de rapé, que se utiliza de palmatórias.

Mas a casa! Que curioso casarão era aquele! Para mim, um verdadeiro palácio de encantamentos! Não havia realmente fim para suas sinuosidades, era um nunca acabar de subdivisões incompreensíveis. Era difícil, em qualquer ocasião, dizer com certeza se a gente estava em algum dos seus dois andares. De cada sala para outra era certo encontrarem-se três ou quatro degraus a subir ou a descer. Depois as subdivisões laterais eram inúmeras – inconcebíveis – e tão cheias de voltas e reviravoltas que as nossas idéias mais exatas a respeito da casa inteira não eram mui diversas daquelas com que imaginávamos o infinito. (ibidem, p. 260)

Percebe-se nessa passagem o quão duplo o sentimento da personagem com relação ao colégio é; além de ser visto como um castelo de proporções absurdas, o tempo também parece ceder inerte, sobreposto pelo cenário gótico.

Na verdade, o ardor, o entusiasmo, a imperiosidade de minha natureza depressa me tornaram caráter assinalado entre meus colegas, e pouco a pouco, por gradações naturais, deram-me um ascendente sobre todos os que não eram muito mais velhos do que eu; sobre todos... com uma única exceção. Essa exceção encontrava-se na pessoa de um aluno que, embora não fosse parente, possuía o mesmo nome de batismo e o mesmo sobrenome que eu. [...] Nesta narrativa designei-me, portanto, como William Wilson, título de ficção, não muito diferente do verdadeiro. Só meu xará [...] atreveu-se a competir comigo [...]. (ibidem, p. 261)

A popularidade da personagem ganha um obstáculo ao perceber que seu sócia competia com ele em tudo, e em praticamente em tudo empatavam: nos exercícios, nos deveres, retomando o próprio sentimento dubio de William com relação a seu sócia – por um lado, repulsa e ódio, por outro, medo e admiração.

É difícil, na verdade, definir, ou mesmo descrever, meus reais sentimentos para com ele. Formavam uma mistura complexa e heterogênea; certa animosidade petulante que não era ainda ódio, alguma estima, ainda mais respeito, muito temor e um mundo de incômoda curiosidade. Para o moralista, será necessário dizer, em acréscimo, que Wilson e eu éramos os mais inseparáveis companheiros. (ibidem, p. 263)

Enquanto o narrador-personagem tem um caráter espirituoso, o duplo é austero, calmo e despretensioso. A assiduidade da rixa entre os rivais aumenta com o tempo, até que o narrador descobre que seu duplo tem uma *deformidade* nas cordas vocais, ou seja, o *outro* fala em tom extremamente baixo, quase como um sussurro; sobre essa deformidade do duplo, o narrador-personagem prega peças: “Não deixei de tirar desse defeito todas as pobres vantagens que estavam em meu poder” (ibidem).

A animosidade de William Wilson para com seu sócia se instaura, enfim, pela vergonha que o primeiro sentia do sobrenome, que julgava menor, sentindo-se inferiorizado pelo nome “plebeu” (ibidem, p. 263). Assim, ao encontrar uma pessoa com seu mesmo nome e sobrenome “vulgar” (ibidem, p. 263), a personagem explica sua prévia antipatia.

Eu sempre sentira aversão a meu sobrenome vulgar e a meu comuníssimo, senão plebeu, prenome. Tais palavras eram veneno a meus ouvidos; e quando, no dia de minha chegada, um segundo William Wilson chegou também ao colégio, senti raiva dele por usar esse nome e sem dúvida antipatizei com o nome porque o usava um estranho que seria a causa de sua dupla repetição, que estaria constantemente na minha presença e cujos atos, na rotina comum das coisas da escola, deviam, inevitavelmente, em virtude da detestável coincidência, confundir-se com os meus.

O sentimento de vexame assim engendrado tornava-se mais forte a cada circunstância que tendesse a mostrar semelhança, moral ou física, entre meu rival e eu mesmo. [...] Sua réplica, que era perfeita imitação de mim mesmo, consistia em palavras e gestos, e desempenhava admiravelmente seu papel. (ibidem, p. 263-264)

Embora os colegas de William *aparentemente* não comentassem a semelhança, a personagem sente-se, de certa maneira, presa a seu sócia, observando-o e medindo-o, percebendo todas as feições e ações feitas, como a um *espelho* que reflete todos os movimentos pessoais.

Minha roupa era fácil de copiar; meu andar e maneiras gerais foram, sem dificuldade, assimilados e, a despeito de seu efeito constitucional, até mesmo minha voz não lhe escapava. Naturalmente, não alcançava ele meus tons mais elevados, mas o timbre era idêntico e *seu sussurro característico tornou-se o verdadeiro eco do meu*. Não me atreverei agora a descrever até que ponto esse estranhíssimo retrato [...] me vexava [...] Que a escola, realmente, não percebesse seu desígnio nem notasse sua realização ou participação de seu sarcasmo foi, durante ansiosos meses, um enigma que eu não podia resolver. (idem)

Paulatinamente, o sócia vai se assimilando ao personagem; logo após se apropriar quase que completamente do *ser* William, o duplo interfere como um “conselho não abertamente dado, mas sugerido ou insinuado” (ibidem, p. 264). O eco, o sussurro e o conselho podem ser a retomada da epígrafe “Que dirá ela? Que dirá a horrenda Consciência, aquele espectro no meu caminho? ”; ou seja, a consciência, da personagem boêmia; seu duplo, embora seja fisicamente igual, se porta de maneira diferente, quase oposta ao narrador-personagem. Dessa tensão entre ambos, William Wilson confessa que deveria ter seguido os conselhos do sócia.

[...] naquela época já tão distante, quero fazer-lhe a simples justiça de reconhecer que não me recordo dum só caso em que as sugestões de meu rival tivessem participado daqueles erros ou loucuras tão comuns na sua idade, ainda carente de maturidade e de experiência; seu senso moral [...] era bem mais agudo do que o meu, e eu poderia, hoje, ter sido um homem melhor e, portanto, mais feliz, se não tivesse tão

freqüentemente rejeitado os conselhos inclusos naqueles significativos sussurros, que só me inspiravam, então, ódio cordial e desprezo amargo. (POE, 1997, p. 264-265)

O duplo de William Wilson, além de ser uma irrupção fantástica, pode ser a personificação da consciência dele, que muito embora não ouvisse os “sussurros” do sócia, sentia-se culpado pelas trapanças que faria ao longo da vida, relatando em *flashback* toda a culpa e amargura por não ter tido a *consciência* atendida, personificada na figura insólita de seu duplo.

Na imensa casa gótica, apenas um aposento minúsculo se reservara para o sócia, onde se pudesse acomodar apenas uma pessoa, o homônimo de William Wilson. Há de se notar nesse ponto que o internato não é apenas um ambiente inanimado, mas pode-se encará-lo como uma *personagem* do texto: seu tamanho labiríntico, sinuoso e obscuro são a exteriorização de um William Wilson confuso, cheio de vícios e soberba, talvez seja a causa de a mansão lhe ser familiar, mas ao mesmo tempo fazer dele um prisioneiro. A vergonha, a culpa e o desespero de ser sempre o primeiro em tudo e agradar a todos o deixam com a falsa sensação de liberdade, mas na realidade ele está preso nos corredores gigantescos e tortuosos do internato.

2.3. Reverberações do Duplo

No livro *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, publicado em junho de 1890, o quadro do protagonista vai revelando em sua imagem todos os vícios da personagem, apenas o retrato se distorcendo com uma aparência demoníaca, enquanto o jovem Dorian permanecia sempre belo e praticamente imortal, até o clímax da narrativa, quando pintura e ser trocam de lugar; Dorian esfaqueia o quadro, morrendo em seguida e adquirindo o aspecto monstruoso da gravura; essa, por sua vez, ganha a aparência bela, tal como foi concebida.

Há a própria metalinguagem ficcional em *Dorian Gray*, em que o retrato é o acúmulo de seus vícios. Já em “O Espelho” a imagem distorcida é evocada pelo narrador-personagem como sendo a separação das duas almas, que devem remanescer no corpo humano, ou seja: retrato e jovem, espelho e alferes, o internato e o estudante com seu duplo refletem a dubiedade da narrativa fantástica.

O internato em “William Wilson” se caracteriza, portanto, como uma personagem, personificando os medos, as angústias e toda a soberba de William. No

clima gótico e de dimensões grotescas, o sócia habitava o menor canto do casarão, um quarto minúsculo; ou seja, pode ser a interpretação da consciência de Wilson, que remanesceria no lado mais reservado de sua mente, praticamente ignorado, visitado apenas uma vez para o intento de praticar pilhérias; todavia, o horror da visita noturna, não completamente explícito pelo narrador-personagem, faz com que ele abandone o sócia enquanto este dormia.

A enorme e velha casa, com suas incontáveis subdivisões, tinha vários e amplos aposentos que se comunicavam uns com os outros e onde dormia o maior número de estudantes. Havia, também [...] muitos recantos ou recessos, as pequenas sobras da estrutura. [...] havia também [...] dormitórios; contudo, como não passavam de simples gabinetes, apenas eram capazes de acomodar uma só pessoa. Um desses pequenos apartamentos era ocupado por Wilson. (POE, 1997, p. 265-266)

A razão do horror que a personagem sente ao visitar seu outro *eu* não fica clara para o leitor. Por que tamanho medo ao contemplar o duplo adormecido? O leitor tem apenas o relato do crescente pavor que a personagem sente; as feições iguais, a respiração tranquila e sossegada seriam os motivos pelos quais William Wilson detestava o sócia. Toda a paz durante o sono seria a mesma paz que ele buscava dentro de si mesmo?

A ideia do espaço como personificação também ocorre em “O Espelho”, de Machado de Assis; Jacobina, vendo-se sozinho em um lugar isolado e extremamente grande, também exterioriza seus sentimentos do momento e, assim como na análise de Fred Botting da narrativa fantástica *Strange case of Dr Jekyll and mister Hyde* confere ao ambiente a exasperação da personagem, como se o espaço refletisse toda a angústia do protagonista.

[...] a parede descolorida personifica a construção, com sinais característicos de uma natureza regressiva. A cidade, também, lembra um passado primitivo; a floresta, com sua escuridão, intensificada pela pouca luz dos postes, ressoando murmúrios baixos [...] A narrativa (fantástica) diferente da onisciência realista e da sua perspectiva singular é composta por fragmentos parciais, causas essa que gradualmente são articuladas na descoberta dos mistérios ao redor. (BOTTING, 1996, p. 91, tradução nossa)¹⁵

¹⁵ “[...] discoloured wall’ personifies the building with the physiognomic signs of a regressive nature. The city also recalls a primitive past: a forest, its darkness, only intensified by the glow of streetlamps, resounds with a ‘low growl’ [...]. The narrative, unlike realism’s omniscient and singular

Em “William Wilson”, além de o espaço refletir o interior da personagem, característica essa também dúbia, o ato de escrever suas memórias metalinguisticamente recorda a ficção, assim como inventar um heterônimo para si e seu duplo e vagar pelo passado sombrio no ato da escrita, por meio da qual a perpetuação de suas lembranças, como uma metaficção, revisita os erros do passado, analisando-os para o leitor.

Com o fim dos anos de escola, o sócio e Wilson se afastam, assim como a consciência e o sujeito. Com essa distância, a jogatina, os vícios e a boemia fazem parte da vida do *eu* William. Se recordarmos “O Espelho”, a separação do duplo e do *eu* caracterizariam as duas almas propostas metafisicamente por Jacobina: uma não pode viver sem a outra, sem que haja uma morte, seja física, seja espiritual. Com a ruptura de William Wilson e seu duplo, a tensão aumenta, pois a própria narração obscura do narrador-personagem indica que o final de sua insólita experiência não seria feliz.

[...] Três anos de loucura¹⁶, passados sem proveito, apenas me deram os hábitos arraigados do vício e um acréscimo, em grau algo anormal, à minha estatura física. Foi quando, depois de uma semana de animalesca dissipação, convidei um pequeno grupo dos mais dissolutos estudantes para uma bebedeira secreta em meu quarto. Encontramo-nos a horas tardias da noite, pois nossas orgias deviam prolongar-se, religiosamente, até a manhã. [...] Loucamente excitado pelo jogo e pela bebida, eu estava a insistir num brinde de profanação mais do que ordinária [...]. (POE, 1997, p. 266-267)

O ex-estudante do internato, agora morando e estudando em Eton, sem a presença do duplo, tem a vida regada a bebedeira em segredo com amigos e orgias. O narrador-personagem chega a citar a semana de “animalesca dissipação” (POE, 1997, p. 266), e sua animalização o afasta mais do humano. Durante os anos longe da sua consciência personificada, seu reflexo ao revés, contudo, a hesitação volta a aparecer, pois não é somente William quem vê a aparição dupla, mas também o criado.

perspectives, is composed of fragments, partial accounts that are gradually articulated in the disclosure of the mystery surrounding [...]” (BOTTING, 1996, p. 91, tradução nossa).

¹⁶ Sobre o número “três”, acredita-se que Poe não tenha escolhido esse número de anos ao acaso, segundo VOLOBUEF (1993): “o protagonista [de contos de fadas] pode ser submetido a várias provas (*geralmente em número três*) [...] [são] fórmulas [...] (“Era uma vez...”, “... e eles viveram felizes para sempre.”), repetições (três vezes Gata Borralheira consegue ir ao baile, dançar com o príncipe e fugir em seguida sem ser descoberta). Esses recursos auxiliam a exteriorização de sentimentos e reforçam a clareza na exposição dos acontecimentos [...]. Principalmente, versos, fórmulas e repetições que facilitem a memorização [...]” (VOLEBUEF, 1993, p. 103, grifo nosso). Ou seja, William Wilson passa três anos à deriva, sem seu sócio, cometendo três delitos moralmente inapropriados distribuídos nesse período: a jogatina, o excesso de bebida e as orgias.

[...] minha atenção foi subitamente desviada pelo abrir-se da porta do aposento, parcial embora violentamente, e pela voz apressada de um criado lá fora. Disse que alguém, aparentemente com grande pressa, queria falar comigo no vestíbulo.

Sob a selvagem excitação do vinho, a inesperada interrupção mais me deleitou do que surpreendeu. Saltei para a frente imediatamente e poucos passos me levaram ao vestíbulo do prédio. Nessa sala pequena e baixa não havia uma lâmpada, e nenhuma luz, de modo algum, ali penetrava, a não ser a excessivamente fraca do alvorecer que se introduzia por uma janela semicircular. [...] distingui o vulto de um jovem mais ou menos de minha própria altura [...] ele precipitou-se para mim, e, agarrando-me o braço com um gesto petulante impaciência, sussurrou ao meu ouvido as palavras: “William Wilson!” Em um segundo minha embriaguez se desvaneceu. (POE, 1997, p. 267)

Há de se notar a completa escuridão do ambiente, mais uma vez a exteriorização da personagem, que se encontra moralmente afundada em bebidas e orgias; porém, quando seu duplo aparece no breu, apenas alumado pela parca luz, a sensação da personagem continua a ser dúbia; não se sabe se há realmente alguém ali ou se a consciência o chama pela escuridão do vestíbulo. A tensão aumenta quando há o suposto contato físico do sócia com William, que sussurra seu próprio nome no ouvido do “verdadeiro”, depois dos anos em que o duplo voltaria, mas antes que a personagem se recuperasse do susto o sócia sai pelas sombras sem deixar qualquer vestígio.

Após uma pesquisa sobre o sócia, William descobre que ele havia ido embora, por problemas familiares, no mesmo dia que o verdadeiro William Wilson havia deixado o internato; logo, a personagem se muda para Oxford, em um confortável apartamento, tendo seus luxos sustentados pelos pais, e adere a mais um vício, o jogo de cartas – mas não somente ao jogo, e sim aos subterfúgios da trapaça, que aprendera com os gatunos dos bares que frequentava:

[conhecendo] as artes mais vis dos jogadores profissionais, tornando-me adepto dessa desprezível ciência, a ponto de praticá-la habitualmente como um meio de aumentar minha já enorme renda à custa de meus colegas fracos de espírito. Tal sucedeu, não obstante. [...] e é mesmo motivo de admiração haver tantas pessoas ainda tão tolas para cair como vítimas. [...] o extremo desespero da parte de Glendenning deram-me a compreender que eu causara sua ruína total sob circunstâncias que, tornando-o um motivo de piedade para todos, deveriam tê-lo protegido dos malefícios mesmo de um demônio. (POE, 1997, p. 269)

A personagem passa de “animalidade” a um “demônio”, que se utiliza do roubo no jogo de cartas, o *écarté* – jogo de baralho disputado por apenas dois jogadores – ou seja, mais uma amostra do duplo nas cartas. William leva o amigo à falência pelo roubo no jogo, o que o faz comparar a si mesmo a um “demônio”, sendo eminentes a culpa e a vergonha pelo roubo. Nesse momento de desprezo pelos colegas, olhares de fúria e desdém, William Wilson confessa que “um intolerável peso de angústia foi retirado por breves instantes de meu peito pela súbita e extraordinária interrupção que se seguiu” (idem).

Durante o sentimento de culpa, mas sem mostrar as artimanhas que havia feito para ganhar do amigo, o insólito irrompe na realidade.

Os pesados e largos batentes da portada aposento escancararam-se, duma só vez, com tão vigorosa e impetuosa violência que se apagaram, **como por mágica**, todas as velas da sala. **Ao morrerem as luzes**, pudemos ainda perceber que um estranho havia entrado, mais ou menos de minha altura e envolto apertadamente numa capa. A escuridão, porém, não era total, e podíamos apenas sentir que ele estava entre nós. Antes que qualquer de nós pudesse refazer-se do extremo espanto em que aquela violência nos tinha lançado a todos, ouvimos a voz do intruso. – Cavalheiros – disse ele, num *sussurro* baixo, distinto e inesquecível [...] Tende a bondade de examinar, à vontade, o forro do punho de sua manga esquerda e os vários pacotinhos que podem ser achados nos bolsos um tanto vastos de roupão bordado. (POE, 1997, p. 269-270, grifo do autor.)

Essa irrupção da realidade como “mágica” é a aparição do sócia, que vem delatar o roubo cometido por William Wilson, que, após ser descoberto, foge, completamente envergonhado de sua atitude, perdendo os amigos, o prestígio e a popularidade alcançada como exímio jogador. O *duplo* mais uma vez reencontra William, mas dessa vez para puni-lo pelo crime de roubo no jogo de cartas, na penumbra, como sombra, encapuzado e murmurando, momento em que o sobrenatural pode ser instaurado. Há, de fato, outro William Wilson que não exista somente na mente perturbada do narrador-personagem?

Muitas mãos me agarraram brutalmente, no mesmo instante, e reacenderam-se logo em seguida as luzes. Seguiu-se a busca. No forro de minha manga foram encontradas todas as figuras essenciais do *écarté* e, nos bolsos do meu roupão, certo número de baralhos, exatamente iguais aos que utilizávamos em nossas reuniões [...] Uma explosão de indignação ter-me-ia afetado menos do que o silêncio de desprezo ou a calma sarcástica com que foi recebida a descoberta. [...]

O senhor reconhecerá a necessidade de, assim espero, de abandonar Oxford, e, de qualquer modo, de abandonar instantaneamente a minha casa. (POE, 1997, p. 270)

A humilhação sofrida só foi atenuada pela curiosidade da capa que William usava; a capa estava em seus braços, o que levantaria a suspeita de que ele próprio se denunciara no jogo de azar; porém, com assombro, o narrador-personagem percebe uma capa idêntica a sua “nos mínimos particulares possíveis” (POE, 1997, p. 271). William coloca sobre sua própria capa a réplica que lhe fora dada pelo dono da casa, e “antes mesmo do raiar do dia, iniciei precipitada viagem de Oxford para o continente, num e estado de perfeita angústia, de horror e de vergonha” (ibidem, p. 270).

Todavia, por mais que a personagem tenta se livrar da culpa por meio das viagens, seu sócia o persegue insistentemente, a ponto de deixar o narrador-personagem à beira de um colapso. Por mais longe que fosse, mais perto seu *duplo* o acompanhava, metaforicamente como uma consciência que não se pode acalantar, apenas mudando de espaço físico.

Fugi em vão. Minha má sorte me perseguiu, como se em triunfo, e mostrou realmente que a ação de seu misterioso domínio tinha apenas começado. Mal tinha posto o pé em Paris, já possuía prova evidente do detestável interesse tomado por aquele Wilson a meu respeito. Anos passavam sem que eu experimentasse alívio algum. Canalha! Em Roma, com que inoportuna embora espectral solicitude intrometeu-se ele entre mim e minha ambição! Em Viena também... em Berlim... e em Moscou! Onde, na verdade, não tinha eu um amargo motivo de amaldiçoa-lo, do íntimo do coração? [...] e até os confins da terra *fugi em vão*. (ibidem, p. 271)

Após percorrer o mundo para livrar-se do seu outro *eu*, William Wilson percebe a fuga vã que percorrera por anos. Desde o incidente da trapaça dos jogos, no excerto acima, pode-se perceber um ciclo imenso de viagens longínquas, mas incapazes de afastar o *outro*, e, não aleatoriamente, ao final dos anos de viagens, William fecha suas experiências com a mesma frase: “*fugi em vão*”.

Sempre que se encontra com o seu *outro*, as intenções de William são frustradas por intermédio de seu duplo; por vezes a protagonista se sente protegida; todavia, ao mesmo tempo, se sente como se perdesse o “livre arbítrio” (idem). Essa figura praticamente onipresente do duplo, ao estar em todos os lugares que William se encontra, parece transcender os limites da razão, transgredindo o natural, tocando a esfera do sobrenatural.

Era visível, de fato, que em nenhuma das múltiplas vezes em que tivera recentemente de cruzar meu caminho o fizera sem ser para frustrar aqueles planos ou perturbar ações que, se plenamente realizadas, teriam resultado em acerbo mal. Pobre justificação esta, na verdade, para uma autoridade tão imperiosamente usurpada! Pobre indenização para os direitos naturais de livre arbítrio, tão pertinaz e tão insultuosamente negados! (idem)

William e o duplo se cruzam em todos os momentos que o narrador-personagem está prestes a tomar uma decisão que, como ele próprio diz, pode acabar mal, mas deve ainda reter-se ao aspecto mítico do duplo; este, além de ser o sócia físico perfeito, age de maneira completamente diferente, denunciando-se principalmente quando William trapaceia, bebe ou excede a boa moral da época de Poe.

O duplo ainda assume uma característica de entidade demiúrgica, deixando como rastros roupas semelhantes às do narrador-personagem; contudo, assim como uma sombra, sem luzes que possam identificar seu rosto, William sempre por pouco perde a chance de estar com seu duplo.

[...] tinha-se arranjado de tal maneira, em todas as ocasiões em que interferira com a minha vontade, que eu não vira, em momento algum, as feições de seu rosto. Fosse Wilson quem fosse, *isto*, pelo menos, era apenas o cúmulo da afetação ou da loucura.

Podia ele, por um instante, ter suposto que no meu admoestador de Eton, no destruidor de minha honra em Oxford, naquele que frustrou minha ambição em Roma, minha vingança em Paris, meu apaixonado amor em Nápoles, ou aquilo que ele falsamente denominou de minha avareza no Egito, que aquele meu arqui-inimigo e diabólico gênio eu deixaria de reconhecer o William Wilson de meus dias de colégio [...] Impossível! Mas apressemo-nos a descrever a última e culminante cena do drama. (POE, 1997, p. 272)

William, sentindo-se acuado pelo duplo, decide pôr fim ao tormento causado por ele. Embriagado pelo vinho, voltando a Roma, William vai à festa de carnaval, e pode-se inferir que, fantasiados como todos os outros, *eu* e seu *outro* atingem o mesmo patamar, ninguém os reconheceria; no derradeiro embate, William julga que poderá haver apenas um William Wilson.

2.4. Temas do olhar: o Espelho e o *eu*

Diferentemente de Jacobina de “O Espelho”, que aceita suas duas almas refletidas no misterioso espelho, que também pode ser considerado um personagem inanimado da narrativa (afinal é ele que nomeia o conto), William Wilson não está disposto a ter seus planos perversos impedidos pelo espectro dúbio de seu ser.

Convidado a se juntar a um carnaval na mansão de um Duque, William enamora-se da esposa do anfitrião e, em meio à multidão, sabendo como a duquesa estaria vestida, William corre ao seu encontro; quando quase alcança a jovem, objeto de seu desejo, o narrador-personagem pode sentir que o onipresente *outro* o impede de prosseguir.

[...] senti uma mão pousar levemente sobre meu ombro e ouvi aquele sempre lembrado, aquele baixo e maldito *sussurro*, dentro do meu ouvido. Num total frenesi de cólera, voltei-me imediatamente para quem assim me interrompera e agarrei-o violentamente pelo pescoço. Trajava ele, como eu havia esperado, uma roupa inteiramente igual à minha: trazia uma capa espanhola de veludo azul, cingida em torno da cintura por um cinturão escarlate, que sustentava um florete. Uma máscara de seda preta encobria-lhe inteiramente o rosto. Furioso pelo álcool e pela intervenção de seu sócia, William saca o florete e promete matar o “impostor” ali mesmo: “ – Canalha! – disse eu, numa voz rouca de raiva, ao passo que cada sílaba que eu pronunciava parecia alimentar cada vez mais minha fúria [...]”. (POE, 1997, p. 273)

Ao ser tragado a uma sala, longe de todos, William saca o florete, porém seu duplo hesita em empunhar a arma. Após uma breve luta, o *eu* desfere repetidos e ferozes golpes contra seu adversário, como um animal enfurecido; alguém, porém, tenta abrir a porta onde o embate está sendo travado, mas, assim que o narrador tenta evitar a intromissão, ele se volta e vê seu duplo prestes a morrer.

Mas que a língua humana pode adequadamente retratar *aquele* espanto, *aquele* horror, que de mim se apossou diante do espetáculo que então se apresentou à minha vista? O curto instante em que desviei meus olhos tinha sido suficiente para produzir, ao que parecia, uma mudança positiva na posição, na parte mais alta ou mais distante do quarto. Um grande espelho – assim a princípio me pareceu na confusão em que me achava- erguia-se agora ali, onde nada fora visto antes, e como eu caminhasse para ele, no auge do terror, minha própria imagem, mas com as feições lívidas e manchadas de sangue, adiantava-se ao meu encontro, com um andar fraco e cambaleante. (POE, 1997, p. 273)

O objeto do espelho, também presente no conto machadiano, aparece misteriosamente, para desespero da personagem, que, ao utilizar os adjetivos como “terror”, “medo” ou “confusão”, atesta a *hesitação* todoroviana. Não se pode afirmar com certeza se há ou não o espelho misterioso, mas a imagem duplicada que o objeto proporciona do que reflete (também de modo contrário, como William e seu sócia, iguais, porém invertidos) faz o terror aumentar quando o narrador percebe *ele próprio* estar manchado de sangue, deixando a dúvida de quem havia ferido quem.

Assim parecia, digo eu, mas não era. Era meu adversário, era Wilson que então se erguia diante de mim, nos estertores de sua agonia. Sua máscara e sua capa jaziam ali no chão, onde ele as havia lançado. Nem um fio em todo o seu vestuário, nem uma linha em todas as acentuadas e singulares feições de seu rosto que não fossem, mesmo na mais absoluta identidade, *os meus próprios!* (POE, 1997, p. 273)

O objeto espelho parece ter cedido lugar ao próprio duplo, em pé, diante do narrador, que faz lembrar o assombro de William ao entrar no aposento do sócia quando ambos estudavam juntos. Seria por ver a si mesmo, sem capas cobrindo-lhe o rosto, e o assombro de se ver *em outro* como a um espelho o que deixara a personagem atônita e decidida a nunca mais visitar o quarto de seu duplo? Essa pergunta é o que move o fantástico neste conto, a pergunta sobre se há um *outro* ou se tudo não passou de um delírio de William Wilson. A certeza, contudo, não pode ser contundente, deixando a narrativa aberta para as duas possibilidades, duas *dúbias* possibilidades: insólito ou loucura, como no excerto abaixo, em que o narrador *fala* com o outro, ao passo que o duplo *responde* de forma enigmática.

Era Wilson, mas ele falava, não mais num sussurro, e eu podia imaginar que era eu próprio quem estava falando, enquanto ele dizia: *Venceste e eu me rendo. Contudo, de agora por diante, tu também estás morto... morto para o Céu e para a Esperança! Em mim tu vivias... e, na minha morte, vê por esta imagem, que é a tua própria imagem, quão completamente assassinaste a ti mesmo!* (POE, 1997, p. 273-274)

Quando assassinou seu duplo, William Wilson condenou-se, diferentemente de Jacobina, que havia aceitado o seu *duplo* no espelho. As almas bipartidas haviam sido captadas pelo objeto, mas em “William Wilson” essa junção não ocorre; pelo contrário, pela morte do duplo, o *eu* também padece, pois, como havia dito o duplo, “*em mim tu*

vivias” (POE, 1997, p. 274) – um não poderia viver sem o outro. Por mais que a distância dos anos os separassem, é como se estivessem predestinados a se unir, na vida ou na morte.

A simbologia da morte da consciência, como acontece em “William Wilson”, resulta em uma luta de floretes, ao passo que Jacobina aceitara a soberba que a farda de alferes lhe conferira. Em ambos os contos há a figura enigmática do espelho, representando o *duplo* e a dubiedade da alma humana.

Capítulo 3: Sociedades refletidas no espelho literário

A extensa fortuna crítica de Machado de Assis e Edgar Allan Poe é ampla e variada. Com Machado há Raimundo Magalhães Júnior (1973), Raymundo Faoro, Alfredo Bosi, Antonio Cândido, Roberto Schwarz (2012) e John Gledson (1991), só para citar alguns nomes imprescindíveis.

Em Poe, só para um início possível, tomamos na presente dissertação o teórico estruturalista do fantástico, Todorov, perpassando pelos teóricos sucessores e até pelo poeta Baudelaire, cujas traduções e ponderações críticas sobre o autor norte-americano tornaram-no famoso (ARAÚJO, 2002).

Os vieses críticos, entretantes, tanto em Machado quanto em Poe, neste capítulo se farão no âmbito de como o fantástico como estilo literário influenciou os autores para analisar e criticar o contexto socioeconômico, histórico e cultural, a fim de retratar a sociedade oitocentista, tanto nos Estados Unidos como no Brasil, como já dissemos; algumas de suas respectivas particularidades históricas são essenciais para entender o fantástico em ambos.

A historicidade se mostra tão importante quanto as análises dos contos, uma vez que o modelo de fantástico do século XIX foi uma expressão única, vale ressaltar, tanto para criticar o excesso de cientificismo, a industrialização, o egocentrismo, como principalmente a hipocrisia em todas as camadas sociais.

Embora as pesquisas sobre o gênero fantástico tenham ganhado novo fôlego no século XXI, com críticos como Roas, Ceserani, Botting e outros; elas mostram que há ainda um vasto terreno a ser analisado, como tentamos fazer. As narrativas de horror de Machado, por exemplo, ainda têm pouca fortuna crítica, como atesta Patrícia Lessa Flores da Cunha (CUNHA, 1998), estudiosa de literatura comparada entre ele e Poe; trata-se de um campo de pesquisas em processo.

Poe nasceu em 1809, trinta anos antes de Machado de Assis; ganha força por um grande admirador, Charles Baudelaire, que traduziu sua produção e foi um dos grandes responsáveis pela disseminação da obra poeana pelo mundo através da língua francesa, que ocupava um grande grau de influência pelo Ocidente, inclusive no Brasil.

Ricardo Araújo, no livro *Edgar Allan Poe: um homem em sua sombra* (2002), traz a trajetória do norte-americano desde a infância miserável até a morte como indigente nas ruas de Baltimore, localizando a vida do autor dentro da sociedade americana da época:

Poe viveu um período histórico conturbado: o momento em que uma nova realidade, criada pela Revolução Industrial, impunha seus novos delineamentos. No âmbito mundial, todas as formas tradicionais de produção e modo de pensar estavam sendo postas em xeque. E o vete percebeu muito bem os novos contornos dessa realidade focada nas cidades e suas multidões. (ARAÚJO,2002 p. 69-70)

A visão de que o mundo estava em transformação é traduzida pelo contista norte-americano em praticamente todos os seus contos; porém, nas narrativas ditas “humorísticas”, termo esse usado por Oscar Mendes (1973, p. 413), que vertem mais para o “satírico” e o “irônico”, existe um viés de “[...] crítica, [...] aversão, [...] condenação a certos aspectos e modalidades do ambiente em que vivia” (1973, p. 413). Essa afirmação também pode ser aplicada a Machado de Assis; voltando a Magalhães Júnior, que considera Machado

[...] um escritor profundo, audacioso, irônico e, não raro, satírico e corrosivo. [...] (e) também, um cultor do fantástico [...] às vezes de um fantástico mitigado [...] (outras) de um macabro ostensivo e despejado [...] ia buscar na realidade, mais arrojada do que a ficção, os temas de alguns desses contos macabros [...] Dentro da obra numerosa e variada do contista Machado de Assis, [...] (há) singularidades de uma imaginação bastante caprichosa. [...] em conjunto (os contos fantásticos), nos oferecem uma visão nova do mundo machadiano e uma faceta para qual a crítica pouco tem atentado. (1973, p. 11-12)

Pode-se observar esse “mitigado” (MAGALHÃES, 1973), por exemplo, na obra “A chinela turca” (1850), em que o personagem cai em tantas situações absurdas, que são consideradas cômicas, porém, sempre trazendo uma análise social pungente; nesse conto, a crítica recai na aristocracia, que se detém em seus próprios benefícios de

casamentos por interesse, riquezas oriundas de herança, uma grande dilapidação dos bens em festas de luxo e ostracismo.

Já em Poe, citemos novamente o “O homem das multidões” (1840); embora ambientado em Londres, percebe-se no conto um personagem-narrador, que “ausculta” (POE, 1997) os transeuntes e os classifica em tipos sociais, até a chegada do estranho homem, que não se enquadrava em nenhum paradigma previamente dado pelo narrador; em meio à multidão, o personagem não nomeado de Poe tenta em vão compreender o que se passa no íntimo daquele homem que se recusava a ficar sozinho.

3.1. O outro lado do espelho: o cômico fantástico na crítica social

Retomando à comparação dos contos humorísticos de Poe, na qual também incluímos Machado, amparamo-nos em Oscar Mendes, que observa “O absurdo do absurdo, do trocadilho, do fantástico, do grotesco [...] no estilo de ‘O Sistema do Dr. Abreu e do Prof. Pena’, conto em que parece ter-se inspirado Machado para o seu famoso ‘O Alienista’” (MENDES, 1973, p. 413).

É de grande interesse observar que ambas as narrativas têm traços do absurdo, da loucura e do espaço grotesco, que são ambientados em grandes manicômios, retomando o gótico de Botting (1996).

Outro exemplo, no conto poeano de “O Sistema do Dr. Abreu e do Prof. Pena” (POE, 1997), em inglês “The system of Dr. Tarr and prof. Fether”¹⁷ (de 1845), um jovem médico visita um hospício e lá é muito bem recebido pelo gerente do hospital; contudo, as circunstâncias de um jantar levam o leitor e o narrador-personagem a uma terrível reviravolta: os internos estavam soltos e os guardas enclausurados como se fossem os loucos.

Nesse conto, além do gracejo que os insanos fazem ao ingênuo médico convidado, há também a reminiscências do gótico, pelo ambiente absurdamente amplo, um castelo malcuidado, longínquo e misterioso:

[...] entramos por um atalho relvoso que, dentro de meia hora, quase se perdia numa densa floresta que cobria a base de uma montanha. Por entre esse bosque úmido e sombrio, cavalgamos umas duas milhas, até que a casa de saúde foi avistada. Era um fantástico castelo, bastante

¹⁷ Título sugestivo, pois se trata de uma forma conhecida de punição, onde se jogava alcatrão (tarr) quente e penas (feathers) de aves sob os condenados, os queimando gravemente e as plumas os impediam de respirar.

deteriorado e realmente pouco habitável, pela sua aparência de velhice e desleixo. Seu aspecto encheu-me de verdadeiro terror [...]. (POE, 1997, p. 609)

Muito embora não haja o agente insólito “em si”, há, sim, traços do gótico na composição do espaço e um clima tenso, que sugere o terror, a loucura e uma anedota com o leitor; as emoções se misturam, culminando na percepção e no reconhecimento da crítica social explícita por meio da zombaria, na pergunta de quem é verdadeiramente são, de que todos nós beiramos a loucura e, ainda, se a medicina estaria, de fato, tão avançada para decidir sobre a sanidade humana.

O mesmo ocorre em “O Alienista” de Machado: uma narrativa mais extensa que a de Poe, classificada por Bosi (2002) como novela. Nela o riso também é presente, graças às conjecturas ridículas do renomado Dr. Simão Bacamarte, que estuda a possibilidade de sanar a loucura humana. Essa personagem é levada extremamente a sério pela população, e pelo corpo médico da narrativa, como sumidade no assunto “loucura”.

Em pouco tempo, o médico se estabelece numa posição de poder quase supremo, internando mais da metade da cidade de Itaguaí, no Rio de Janeiro, em um hospício por ele criado: “[na] rua Nova, a mais bela de Itaguaí naquele tempo, tinha cinquenta janelas por lado, um pátio no centro, e numerosos cubículos para os hóspedes” (ASSIS, 2007, p. 40).

O espaço monstruoso, ora de acesso amplo, ora em “cubículos” e de acesso restrito e temido, é o oposto da “rua Nova, a mais bela de Itaguaí” (ASSIS, 2007, p. 59); a oposição da beleza exterior em relação a opressão interior torna o hospício nomeado “Casa Verde” (idem), um duplo do próprio Simão Bacamarte, homem educado, ponderado e estudioso, que, em seu íntimo, usa a população como parte de um experimento, para provar seu próprio ego.

O alienista sorriu, mas o sorriso desse grande homem não era coisa visível aos olhos da multidão; era uma contração leve de dois ou três músculos, nada mais. [...]

– Meus senhores, a ciência é coisa séria, e merece ser tratada com seriedade. [...] a multidão ficou atônita; era claro que não esperava tanta energia e menos ainda tamanha seriedade. Mas o assombro cresceu de ponto quando o alienista, cortejando a multidão com muita gravidade; deu-lhe as costas e retirou-se lentamente para dentro. (ibidem, p. 61)

Em algumas semanas o Dr. Bacamarte confina metade da população de Itaguaí, gerando certa revolta, mas como o cientista leva seus estudos à Câmara, e por ela são aprovados, ele goza de todas as fontes legais, inclusive a força, para internar quem julgasse insano.

Após alguns meses, sem um resultado satisfatório para si, o médico liberta os confinados, que julgava loucos, para recolher a outra metade, para ele, “obviamente eram os loucos” (ibidem, p. 77); enfim, liberta todos, percebendo que o insano só poderia ser ele próprio.

Depois de deixar a cidade horrorizada, amedrontada e confusa com a presença contundente do Dr. Bacamarte, e pelo poder dado a ele em internar quem quisesse, inclusive a própria mulher, o médico se isola em sua “Casa Verde” para morrer em repouso:

Fechara a porta da Casa Verde, entregou-se ao estudo e à cura de si mesmo. Dizem os cronistas que ele morreu ali a dezessete meses, no mesmo estado em que entrou, sem ter podido alcançar nada. Alguns chegam ao ponto de conjecturar que nunca houve outro louco, além dele, em Itaguaí; mas esta opinião, fundada em um boato [...] duvidoso, pois atribuído ao padre Lopes [...]. (ibidem, p. 81)

Machado percebe as mazelas cariocas, como um retrato, espelhando-as em suas personagens, jogando com o feio e o belo, o horrível e o romântico, o insólito e o delírio, e mesmo a religião e a ciência, simbolicamente encarnadas no padre Lopes e em Bacamarte. O nome é, inclusive, paradoxalmente bíblico, em uma dubiedade própria do fantástico do século XIX, permitindo uma maleabilidade narrativa, que transcende o simples horror e mistério, os quais, mesmo quando acontecem, têm sua razão de ser.

Como especulamos, Machado não abandonaria esse viés fantasmagórico e de anedota, nem em um de seus romances mais famosos, pois nele também há um traço sobrenatural: o defunto-autor Brás Cubas:

Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor. (ASSIS, 1994, p. 3)¹⁸

¹⁸ Publicado originalmente em folhetins, a partir de março de 1880, na Revista Brasileira.

Entretanto, voltemos aos contos fantásticos; como foi visto, ambos os autores trabalharam nessa modalidade ficcional, com alegorias às crises sociais do início do século XIX. Contrariamente ao chiste, permitido pelo gênero, os contos fantásticos têm um substrato filosófico e são predominantemente de caráter sombrio e de ações terríveis; todas as personagens passam por uma transformação, quase em um ato de penitência; os protagonistas geralmente são marcados pelo sobrenatural ou pela culpa extrema, pelo horror ou pela loucura, que percorrem toda a trajetória da narrativa.

Ao tentar compreender a existência do sobrenatural, invariavelmente num dilema entre insólito e loucura, razão e delírio, a partir da irrupção dos acontecimentos potencialmente fantásticos, o texto termina invariavelmente com a dúvida em suspenso; nessa suspensão dúbia, se o fantástico foi real ou não, a tênue linha da hesitação todoroviana toma espaço, não respondendo às perguntas do leitor com a certeza se foi o sobrenatural agindo, a insanidade ou os entorpecentes, como drogas e bebidas.

Em “A mulher pálida” (1881), de Machado de Assis, um jovem estudante e poeta romântico chamado Máximo age praticamente como um *flâneur*¹⁹, nos moldes baudelairianos. Ele tem uma grande paixão não correspondida por Eulália, porém subitamente enriquece, graças a uma herança; agora abastado, menospreza Eulália, que, tentada pela riqueza, age com doçura com a intenção de seduzi-lo.

Máximo teve uma idéia singular: experimentar se Eulália, rebelde ao estudante pobre, não o seria ao herdeiro rico. [...] Seis ou sete semanas depois, tornado de Iguazu, a notícia da herança era pública. [...] O senhor Alcântara deu a notícia à família. Um irmão de Eulália não se teve que não lançasse em rosto à irmã os seus desdêns, e sobretudo a crueldade com que os manifestara. (ASSIS, 1973, p. 75-76)

O comportamento dos familiares de Eulália a oprime ainda mais, insistindo que ela se aproxime mais uma vez do jovem romântico, afim de mostrar arrependimento e convencer Máximo de que se interessava por ele:

[...] a pálida Eulália mostrava-se outra para ele, - outra cara, outras maneiras, e até outro coração. Agora, porém, era ele que desdenhava. Em vão a filha do Sr. Alcântara, para resgatar o tempo perdido [...]

¹⁹ “Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida. É um *eu* insaciável do *não-eu*, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia.” (BAUDELAIRE, 1996, p. 27-29).

sorria, fazia o diabo; mas, como não fazia a única ação necessária que era apagar literalmente o passado, [...]. (ibidem, p. 76)

Os intentos românticos de poeta são levados à obsessão, motivada pelo sofrimento e pela apatia que a herança lhe trouxera. Deixando os estudos, ele não poupa esforços para encontrar a mulher mais pálida do mundo; em poucas semanas a notícia se espalha e mulheres de todas as classes sociais, até irmãs de amigos, tentam desposar o mais recente abastado. Ele as ignora todas, até encontrar Justina, uma viúva jovem e pálida, cujas roupas de luto a tornam ainda mais branca. Essa morbidez atrai Máximo, porém por pouco tempo, por não a considerar ideal; confessa a um amigo que Justina “Não é bem pálida; eu quero a mulher mais pálida do universo” (ibidem, p. 78).

A fixação doentia pelo palor atinge a esfera do sobrenatural, ao estilo todoroviano do “estranho” (TODOROV, 2008), em que a tênue linha entre a loucura e o insólito se estabelecem. Não dando um desfecho ao conto, a narrativa permanece em aberto: o protagonista adoece terrivelmente pela frustração de não encontrar a palidez total e no leito de morte é por ela levado – subentendendo-se que “ela” poderia ser a morte, personificada como a amante por quem tanto o estudante ansiava, ou a febre lhe causara tal delírio.

– Pálida... pálida...

Uns pensavam que ele se referia à morte, como a noiva mais pálida, que ia enfim desposar; outros acreditavam que eram saudades da dama tísica, outros de Eulália, etc... Alguns crêem simplesmente que ele estava doido; e esta opinião, posto que menos romântica, é talvez a mais verdadeira. Em todo o caso, foi assim que ele morreu, pedindo uma pálida, e abraçando à pálida morte. *Palida mors*, etc. (MAGALHÃES. p. 79)

Máximo é colocado como um dos jovens solteiros mais disputados, e mesmo a jovem Eulália tenta seduzi-lo num ato desesperado, enquanto o estudante a trata com indiferença e não reconhece mais nela o ar romântico de outrora.

O romantismo do jovem estudante é exagerado: além de desejar a mulher que não o ama, os versos compostos pelo personagem ao estilo romântico incomodam a moça; a obsessão pela palidez e o *flâneurismo* mostram um romântico exagerado, pleno, disposto a morrer para ter sua musa; isso pode ser uma crítica referente ao ultrarromantismo na época de Machado.

O *flâneur* também foi tema de contos poeanos, como “O Homem das Multidões” tema que inspirou e também foi aproveitado por Charles Baudelaire em seus poemas,

Gary Cummiskey, especialista no fantástico novecentista apresenta elencando cinco itens como causas do sucesso da literatura fantástica de Edgar Allan Poe:

[...] uma trama caracterizada pelo a) gradual, medindo habilmente a intromissão do elemento fantástico; b) a evocação do psicológico da interação entre os elementos fantásticos e não-fantásticos c) economia da circunstância, organização rigorosa e a irreversibilidade da composição; d) falta de resolução do fantástico; e, finalmente uma modulação estritamente controlada, em vista do efeito a ser produzido. (CUMMISKEY, 1992, p. 101-102, tradução nossa)²⁰

Muito além do efeito estético do medo, no fantástico, o modelo econômico oitocentista também foi levado em conta nas observações de Cummiskey, pela agudeza com a qual Poe trabalhou o elemento dentro da literatura de horror, em uma unidade de ordem natural, ou seja, em que o sentido de realidade, tal qual a conhecemos, se transpõe para um sentido não-natural, isto é, o ficcional, para o qual o autor transfere as mazelas com as quais convivia e as transforma em narrativas, sempre abarcando o mistério, o horrível e a morte, as aliando à crítica do seu corpo social.

Assim também fez Machado de Assis, num século em que a escravização entrava em conflito com as novas ideias do Iluminismo europeu, e a capital brasileira começava se modernizar, de acordo com esse modelo desejado pelas elites. A literatura acompanhava a modernidade; contudo, não havia ainda uma literatura “brasileira”, como dirá o próprio Machado, em “O passado, o presente e o futuro da literatura”, em 1858 (apud AZEVEDO, 2014). O Brasil, ainda marcado por grandes latifúndios com cidades bem menos industrializadas que as europeias, tinha uma população quase inteiramente analfabeta. Não havia ainda uma “consciência nacional”, também no que tangenciava a literatura, como afirma o próprio Machado no texto em questão, criticando o excesso de estrangeirismo:

A poesia [...] tinha um caráter essencialmente europeu. Gonzaga, um dos mais líricos poetas da língua portuguesa, pintava cenas da Arcádia, na frase de Garret, em vez de dar uma cor local às suas líras, em vez de dar-lhes um cunho puramente nacional. Daqui uma grande perda: a literatura escravizava-se, em vez de criar um estilo seu, de modo a

²⁰ “[...] a plot characterized by: a) the gradual, skillfully measured intromission of the fantastic element; b) the psychological evocation of the interaction between the fantastic and the non-fantastic elements; c) the economy of incident, rigorous organization and cogency of composition; d) the lack of resolution of the fantastic; and, finally a tone which is strictly controlled in view of the effect to be produced.” (CUMMISKEY, 1992, p. 101-102)

poder mais tarde influir no equilíbrio literário da América. (ASSIS, 1858, apud AZEVEDO, 2014, p. 62)

Esses aspectos emprestam à literatura fantástica uma função social, embora seguindo o modelo europeu. Como esse modelo se adaptava às condições de cada país, os processos ocorreram de modos diferentes nos Estados Unidos e no Brasil. O primeiro país já tinha consolidado um processo político democrático, e o segundo recém saíra da escravidão; por causa disso, também o fantástico se realizaria de diferentes maneiras. Vejamos o conto “A chinela turca”, de Machado de Assis, de 1875.

Esse conto fora escrito dezessete anos depois do ensaio literário “O passado, o presente e o futuro da literatura brasileira” (AZEVEDO, 2014). Machado ainda mantém personagens ligados à aristocracia e seus vícios muda a vida do jovem Duarte. Este, atrasado para um encontro amoroso, recebe a visita inconveniente do major Lopo Alves; como não pode se desfazer do visitante inesperado, por questões sociais de cortesia para alguém tão importante e com tal patente, Duarte finge alegria e animação com a surpresa e se dispõe a escutar uma peça que o major havia escrito.

A peça, longa e sem qualquer valor literário, segundo Duarte, se estende; logo ele é visitado pela polícia, que o acusa de ter roubado chinelas turcas de inestimado valor. A polícia o leva, em vez de à delegacia, a um castelo, para que desposasse uma sílfide, com a condição que logo após o matrimônio, o jovem deveria tirar a própria vida.

Em uma corrida alucinante para escapar da situação, Duarte reencontra Lopo Alves, cai no sofá e acorda com o major lendo o final da peça; eis aí a hesitação, ao estilo todoroviano. Após um desfecho que sugere um sonho, não pode ser esquecido que Duarte se refere à vida como um “[...] drama [em que o melhor] está no espectador e não no palco” (ASSIS, 1973, p. 20). Enfim, entre sonho e realidade, o final metalinguístico se mantém na linha da hesitação; seja sonho ou realidade o que Duarte vivera, a narrativa deixa ambas as leituras em suspenso.

Justifiquemos agora nossa opção por um viés mais social e histórico para a literatura fantástica. Qual seria a relevância dessa modalidade para os autores em questão? Para responder a essa pergunta, recorreremos aos escritos de Antonio Cândido, em *Literatura e Sociedade*, no qual o professor afirma que “nada mais importante para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la ” (CÂNDIDO, 2014, p. 13). Justamente isso ocorre na literatura fantástica, que fora relegada pela literatura tida como “científica” e “racional”.

Pode-se aplicar ao fantástico o “exagero” a que Cândido se refere, ao esboçar uma aparente ruptura entre o real e a sua representação exagerada. Na verdade, no fantástico, sociedade e literatura se unem, exagerando a realidade com irrupções, que ora podem ser de cunho sobrenatural, ora de loucura.

O fantástico estimula o exagero, o extravagante, como seu antecessor, o gótico, em que o leque da crítica social se abre, numa tensão provocada pela linguagem e pelo subentendido. Em “Sem Olhos” (1876), também de Machado, o romântico e ainda jovem desembargador Cruz ouve uma terrível e trágica história de amor em São Paulo, onde estudava. A história lhe é contada por um colega de prédio, chamado Damasceno, que relata ao jovem que se apaixonara por uma bela dama, casada, no interior da Bahia.

Embora não tivesse havido nada entre os dois, o esposo da moça, violento e extremamente possessivo, num ato cruel arranca os olhos da mulher e chama o jovem Damasceno para contemplar o horror, dizendo: “Os olhos delinqüiram, os olhos pagaram!” (ASSIS,1973, p. 33).

A monstruosidade do ato do esposo é tangível à nossa realidade. Porém, de forma muito calorosa e intensa, nesse conto, o terrível vai além da realidade, pois é o espírito de Lucinda, a esposa mutilada, que quer reaver Damasceno. O fator insólito da obra faz com que a realidade transcenda o âmbito do fantasmagórico, do medo primitivo da morte e do julgamento de espíritos pelas ações em vida.

Esse horror vela as críticas sociais embutidas, como o casamento infeliz de uma jovem amedrontada e coagida pelo marido excessivamente ciumento, as relações de poder do patriarcado, a mulher como um objeto que deve estar à mercê da vontade do esposo, que inclusive pode feri-la gravemente sem ser punido. A moça é levada à morte de modo doloroso e humilhante na narrativa ambientada na Bahia; Machado assim “denuncia” os casamentos por interesse e abusos à mulher no ambiente “familiar”.

Machado de Assis, como podemos observar até este ponto, sempre se importou com a história de seu país e com a importância de ter uma literatura nacional; mesmo suas criações de cunho fantástico são ambientadas no Brasil e abordam problemas sociais da época, seja pelo chiste, pela sátira, pelo humor e pela ironia, que a literatura fantástica também abarca.

Alfredo Bosi, em *Machado de Assis* (2002) endossa esse ponto de vista:

[a] relação de machado com a história ideológica [...] se ignorarmos a tensão vivida a partir do conflito nacional em torno da liberdade dos

nascituros de mãe escrava (debate a que Machado assistiu como observador das sessões da Câmara e do Senado), não entenderemos os motivos ideológicos da sátira constante que o narrador faz [...]. Nem seria possível a Machado articular um ponto de vista irônico e desmistificador sem ter passado pela crítica ilustrada ao regime escravista e a certas atitudes retrógradas das classes dominantes. (BOSI, 2002, p. 23)

Graças à maleabilidade do fantástico todoroviano, que põe o leitor sempre na dúvida, por conta da construção da teia da narração, como foi visto em várias ocasiões, essa dubiedade das personagens que presenciaram o sobrenatural ou a loucura ou o sonho é a própria experiência do homem oitocentista, dúbio entre a razão, a religião e a ciência, que entram em conflito. Patrícia da Cunha (1996) destaca:

[...] a trajetória literária de Machado de Assis sempre que comparada à de Edgar A. Poe [...] passa pela *aquisição*, ou tradição, e incide na *deformação*, para resultar numa *revelação* transformada e transformadora, a agir com eficiência sobre a peculiaridade de uma realidade circunstancial e individual. Dessa maneira, é possível esta leitura de Machado de Assis, por sua vez leitor que privilegia a escritura de Edgar A. Poe.

É oportuno registrar que os escritos de Poe referendam as inquietações de um homem situado, enquanto intérprete e criador, nos limites de um contexto urbano em vias de transformação. (CUNHA, 1998)

Machado de Assis não copiou a forma literária de Poe, embora o admirasse, mas sim a adaptou para uma narrativa nacional, em que as questões a serem tratadas pelo fantástico, as mazelas que se passavam no Rio de Janeiro, tinham sintonia com os trópicos.

Capítulo 4: Os olhos e A sereia

Segundo Todorov, há dois temas recorrentes no fantástico: os temas do “eu” e os temas do “tu”; as preposições do “eu” são de caráter mais intimista e as do “tu” abrangem mais a sexualidade, principalmente as de cunho homossexual, adúltero e aquelas que não são benquistas pela sociedade, como o incesto.

Para Todorov, os temas do “eu” representam como o homem se relaciona com o mundo, e os do “tu”, como o homem lida com os desejos, com a morte e com a vida. Essa dubiedade é amplamente utilizada pelo fantástico todoroviano, como veremos em

“Sem Olhos” – nessa época o romantismo ainda dominava, e Machado se utilizara do fantástico para glosar o ultrarromantismo, como foi o caso de “A mulher pálida”.

Os contos fantásticos machadianos seguem os mesmos temas e estilos poeanos, contudo, tingidos pela cor local; mostram como a sociedade de sua época se tecia na hipocrisia, nos favores e, sobretudo, na tentativa de imitar um estilo de vida europeu. “Sem Olhos”, por exemplo, já introduz uma prática comum na Inglaterra, a “hora do chá”, costume que viria a ser comum no Rio de Janeiro machadiano.

Ao contrário do tema do “eu”, em que a perda é íntima, como vimos em “O Espelho” e “William Wilson”, em “Sem Olhos” há crueldade, sadismo e um provável adultério; esses tópicos que se referem ao “tu” todoroviano são a expressão que “o homem não se mantém mais como um observador isolado, ele entra numa relação dinâmica com outros homens” (TODOROV, 2008, p. 144).

A malha social da saleta de “Sem Olhos” forma um simulacro da sociedade burguesa do século XIX: o desembargador Cruz, o bacharel Antunes, o sr. Bento Soares e a esposa, Maria do Céu, são convidados do casal Vasconcelos. Os convivas falam de diversos assuntos, até tocarem temáticas sobrenaturais, das quais o senhor Bento Soares desacredita e de cujas crendices debocha.

Bento, nome irônico dado pelo autor, já que nos remete à “bênção”, “bendito”, é paradoxal, pois ele é a personificação da razão; já neste conto de 1876 o narrador machadiano se manifesta como parte da diegese:

Bento Soares estava profundamente convencido que o mundo todo tinha por limites os do distrito em que ele morava, e que a espécie humana aparecera na terra no primeiro dia de abril de 1832, data de seu nascimento [...]. Não havia para ele tempos pré-históricos, havia tempos pré-soáricos. Daí vinha que, não crendo ele em certas lendas e contos da carocha, mal podia compreender que houvesse homem no mundo capaz de ter crido neles uma vez ao menos. (ASSIS, 1973, p. 22)

A convicção de Bento acerca da razão humana é tão intensa que o narrador apelidou o período histórico de “pré-soáricos” (ibidem), tudo aquilo em que Bento não acreditava, ou que julgava tolo; não havia nenhuma relevância no que não havia sido acreditado por ele ou pelas ciências. Entrementes, assim como ele, sua esposa, “Maria do Céu”, nos remete à imaculada, ao santificado; porém, ela é dúbia, sua aparência não reflete seu verdadeiro “eu”:

Maria do Céu era uma mulher bela, [...] parecia [...] a alguma estátua, não de Vênus, mas de seu filho; e **eu peço perdão desta mistura de coisas sagradas e profanas**, a que sou obrigado pela natureza mesma de Maria do Céu. Quieta, podiam pô-la num altar; mas, se movia os olhos, era pouco menos que um demônio. Tinha um jeito peculiar de usar deles que enfeitiçou alguns anos antes a gravidade de Bento Soares, fenômeno que o bacharel Antunes achava o mais natural do mundo. Vestia nessa noite um vestido cor de pérola, objeto de conversa entre o bacharel e as duas senhoras, Antunes, sem contestar que a cor de pérola ia perfeitamente à esposa de Bento Soares, opinava que era geral acontecer o mesmo às demais cores; donde se pode razoavelmente inferir que em seu parecer a porção mais bela de Maria não era o vestido, mas ela mesma. (ibidem, p. 22, grifo nosso)

Percebe-se nesse trecho toda a dubiedade que o narrador atribui a ela, santa e profana, com o próprio nome da santa do catolicismo, mas comparada à beleza dos deuses; inclusive o próprio narrador se desculpa do profano e do sagrado, pois essa mistura leva à composição da personagem; Maria do Céu se veste de pérolas, quase num vestido matrimonial, que representa o máximo estágio da pureza; contudo, ao referir-se a ela como a um demônio, o narrador sugere uma mulher que não é o que parece.

Outro aspecto que não poderia passar despercebido é que ela havia enfeitiçado “alguns anos antes a gravidade de Bento Soares, fenômeno que o bacharel Antunes achava o mais natural do mundo” (idem); a palavra “feitiço”, usada no sentido de seduzir outrem, também pode remeter ao clássico: como Cupido, Maria do Céu tem o poder de encantar e de fazer os homens se apaixonarem por ela, ainda mais sob o aspecto fantástico que a palavra “feitiço” carrega, do paganismo (pois “feitiços” são associados a bruxas, feiticeiros e magos, não a uma donzela pura e casta, como a senhora de um homem cético e determinista como Bento Soares).

Maria tem a beleza que os românticos pregavam, mas não o gênio. Astuta, ela aparentemente também usa de sua aparência e de seu feitiço com o bacharel Antunes:

O bacharel Antunes apressou-se a receber a xícara de D. Maria do Céu, com uma cortesia e graça, que lhe rendeu o mais doce dos sorrisos.
– Eu acompanho o desembargador (Cruz), disse Bento Soares.
Enquanto o bacharel Antunes ampliava ao marido de Maria do Céu o obséquio que acabava de prestar a esta, com a mesma solicitude, mas sem receber o mesmo nem outro sorriso, e passava a xícara vazia, Bento Soares [...]. (ibidem, p. 21-22)

Esse trecho traz certa incerteza proposital: o marido não recebia os sorrisos e as graças da mulher, mas sim o bacharel Antunes; essa mini sociedade estabelecida na casa dos Vasconcelos põe a mulher de Bento Soares fora dos moldes das moças casadas, afinal o marido deveria receber a atenção que ela dispensa a outro homem.

Percebemos, contudo, que o narrador, embora perceba e revele ao leitor mais sobre o íntimo das personagens, não faz julgamento ético ou moral; a afirmação de uma traição seria muito grave, porém há a suspeita e ela é levantada de modo brando, quase imperceptível.

A conversa, porém, bifurcou-se; enquanto o desembargador referia a Bento Soares e ao dono da casa algumas notícias relativas a crenças populares antigas e modernas, as duas senhoras conversavam com o bacharel [...] Bento Soares dizia que o desembargador mofava da razão, afiançando acreditar em almas do outro mundo; e o desembargador insistia em que a existência dos fantasmas não era coisa que absolutamente se pudesse negar. (ibidem, p. 22-23)

Nesse momento em que os convivas estimulam o desembargador Cruz a contar a sua história sobre fantasmas, podemos assumir que o fantástico está instaurado. A narrativa ulterior àquela primeira conta a história do jovem desembargador, quando fora estudar na cidade de São Paulo.

Ao contrário de “O Espelho”, em “Sem Olhos” os amigos na casa dos Vasconcelos desacreditam o magistrado – principalmente Maria do Céu, cética como o marido, interrompe Cruz e acrescenta:

[com] uma risadinha [...] que interrompeu o desembargador.
– Prepare o auditório! disse ela. Vamos ver que a montanha dá à luz um ratinho.
Alguns sorriram; mas o desembargador estava sério e pálido. [...] Fez-se grande silêncio; só se ouvia o tique-taque do relógio e o movimento do leque de Maria do Céu. (ibidem, p. 24)

Embora Maria do Céu desdenhasse do que seria contado, com o chavão “a montanha dá à luz a um ratinho” (ibidem, p. 23), expressão popular portuguesa para dizer que uma grande história acabará frustrante; todos ficam em silêncio aguardando a história.

O desembargador quando jovem e estudante em São Paulo fora casado, em seu “primeiro e último namoro; paixão de quatro anos, que a Igreja consagrou e só a morte

extinguiu” (ibidem, p. 23-24). Essa citação revela a ironia do narrador, criticando indiretamente a noção tradicional de família, abençoada pela igreja católica.

A série de acontecimentos seguintes, podemos, talvez, justificar o símbolo sagrado do cristianismo, a cruz, personificação da penitência, porque, além do sofrimento da perda do seu “primeiro e último namoro” (ibidem, p. 24) o fator insólito irromperá em sua vida e o colocará em eterna dúvida e expiação.

Em São Paulo, o jovem Cruz conhece um homem, Damasceno, personagem que marcará sua vida; a própria aparência de Damasceno, para o narrador-personagem, já é de um “personagem fantástico” (ibidem, p. 25).

[...] sentou-se abrindo o livro sobre os joelhos. Joelhos chamo eu, porque é esse o nome daquela região; mas o que ele tinha naquele lugar das pernas eram dois verdadeiros pregos, tão magro estava. A cara angulosa e descarnada, os olhos cavos, o cabelo hirsuto, as mãos peludas e rugosas, tudo fazia dele um personagem fantástico. (ibidem, p. 24-25)

Já no primeiro encontro o estudante e, talvez, o leitor têm a impressão de que o homem é insano, pois, sem prévio aviso, ele adentra o quarto do estudante, perguntando se este saberia hebraico, para uma tradução de um trecho da Bíblia, que considerava equivocado. O estudante conjectura:

A idéia que o vizinho era doido apoderou-se logo do meu espírito. Que outra coisa seria, vindo consultar a semelhante hora, a um vizinho de três dias, sobre um texto de Jonas? Também eu não tinha medo nesse tempo, – tal qual como a Sra. D. Maria do Céu, – deixei-me estar quieto na cadeira, a olhar sem responder, contendo uma grande vontade de rir. (ibidem, p. 25)

Paradoxalmente, o narrador-personagem fica impressionado com a “profunda convicção com que ele disse tudo [...] confesso que me impressionaram singularmente [...]” (ibidem). Esse primeiro sentimento, já dúbio, intriga, pois ao mesmo tempo em que o narrador rotula o homem como insano, também sente uma admiração por ele.

[...] enfim que no bairro ninguém o tinha por doido, mas que algumas velhas o supunham ligado ao diabo. Esta crença, comparada com a idéia que o homem tinha a respeito do Canhoto, dava bem para uma anedota romântica, foi o motivo que me levou a visita-lo alguns dias depois. (ibidem, p. 26)

O jovem resolve averiguar junto ao seu pajem como era a vida de seu vizinho do andar de cima; apesar do tom irônico, não se perde a gravidade que têm os acontecimentos, quando Damasceno e Cruz se relacionam em uma amizade *estranha*, ao estilo todoroviano, dúbia, em que a admiração e o asco se misturam.

O segundo encontro dos dois deixa o narrador-personagem ainda mais confuso com relação a seu colega de apartamento, pois este havia deixado os assuntos bíblicos e, naquele momento, conspirava acerca da lua: pare ele, o satélite natural da Terra seria uma “ilusão dos sentidos, um simples produto da retina dos nossos olhos” (ASSIS, 1974, p. 27).

A dubiedade de Damasceno entre a razão e a religião e as formas como ele as interpreta não correspondem a nenhuma outra hipótese que não seja a das conspirações. Ou seja, o autor ilude os sentidos do leitor, fazendo com que pensemos que o personagem ora está são, ora se ocupa de conjecturas que não passam de logro, como no caso da Lua. O jovem, por sua vez, para escrever seu romance com a “ambição do escritor juvenil [...] estava disposto a conversar com o diabo em pessoa” (ibidem). Cruz, no entanto, arrisca a dizer que “todos somos lunáticos” (ibidem, p. 28), Damasceno concorda e os dois riem das fabulações feitas. Após o momento de descontração, Damasceno se senta em “estilo oriental” (ibidem, p. 28-29) e fica completamente alheio ao que percebemos por realidade; Cruz, então, observa:

Já não me ouvia; com os dedos no ar fazia figuras extravagantes, retas, curvas, ângulos e triângulos, rindo à toa, com o riso pálido e sem expressão dos mentecaptos. Não havia dúvida; era uma alma sem consciência. Arrependi-me de alguma coisa que disse menos pensada, e procurei ao mesmo tempo um meio de sair dali sem o irritar. Não me foi difícil; três vezes me despedi, sem que ele me respondesse; saí sem objeção. (ibidem, p. 28)

Essa sensação de dubiedade é passada ao leitor: mesmo sendo a narração feita em primeira pessoa, ou justamente por sê-lo, o narrador ainda é incapaz de decidir pela sanidade ou loucura do companheiro de apartamento.

4.1. O duplo narrador machadiano

O espaço nessa narrativa, contudo, também deve ser levado em consideração, pois há reminiscência do gótico: um lugar escuro, com sensação claustrofóbica, suja e aparentemente desconexa. O segundo andar é assim descrito:

[...] antes um sótão puxado à rua; compunha-se de uma sala, uma alcova e um pouco mais. Subi. Achei-o na sala, estirado em uma rede, a olhar para o teto. Tudo ali era tão velho e alquebrado como ele; três cadeiras incompletas, uma cômoda, um aparador, uma mesa, alguns farrapos de tapete, ligados por meia dúzia de fios, tais eram as alfaías da casa de Damasceno Rodrigues. As janelas, que eram duas, adornavam-se com umas cortinas de chita amarela, rotas a espaço. [...] Era ali o asilo do vizinho misterioso. (ASSIS, 1973, p. 26)

O espaço em que a personagem vive reflete seu estado de espírito, confuso, desconexo, quase inacessível, tal qual um porão; as características físicas e psicológicas da personagem dialogam em sintonia com o espaço em que vive. Embora magistrado, Damasceno não tem qualquer riqueza material ou extravagância, seu *status* de médico é restaurado apenas por um “busto de Hipócrates ao pé de um bule de louça” (ASSIS, 1973 p. 26-27).

O narrador-personagem abandona a ideia de fazer uma novela sobre a história do médico e desiste também de tê-lo como amigo; após alguns dias, contudo, ao encontrar Damasceno na escada, este lhe diz que “– Verá; estou à beira da eternidade; vou dar o salto mortal. Não alimentei a conversa e saí” (ASSIS, 1973, p. 27). Logo Cruz é chamado por seu pajem para ir ao andar do médico; o jovem desembargador encontra Damasceno doente, na cama, “com os olhos cerrados e os braços estendidos ao longo do corpo e por fora da coberta. Abriu os olhos, e sorriu ao ver-me” (ASSIS, 1973, p. 28).

Após cuidar do enfermo, chamando o médico, Damasceno pede para que o estudante o escute em uma história, no diálogo que se segue; é Damasceno jovem quem narra, porém esse “eu” da narrativa tem rompantes de histeria ao gritar aparentemente para o nada: “– Não! Ainda não! Vai-te, Lucinda! Deixa-me!” (idem p. 28).

Damasceno Rodrigues, o médico enfermo, faz um discurso metafísico acerca da morte, as comparações grotescas sobre o verme e a carne se contradizem ao elevar a doença para o lado espiritual, pelo qual padece; em “O Espelho”, essa dissociação entre

corpo e espírito é lembrada por Jacobina. Tal como aqui, o corpo também deve encontrar uma alma livre de doenças, para que ambos não padeçam.

A morte é um verme, de duas espécies, conforme se introduz no corpo ou na alma. Mata em ambos os casos. Em mim não penetrou no corpo; o corpo geme porque a doença reflete nele; mas o verme está na alma. Nela é que eu sinto a roer todos os dias. (ibidem, p. 29-30)

Em uma vasta parte dos contos poeanos, o narrador-personagem não é mencionado; todavia, em “Sem Olhos” o marido de Lucinda é apenas referido como “o Dr. Adr... Não importa o nome; era médico como eu, mas rico [...]” (ASSIS, 1973, p. 33). O nome completo não é fornecido, como nos outros contos de Edgar Poe. Ainda sobre o marido de Lucinda, o jovem médico adverte:

[...] reencontrei-o num engenho e travei relações com ele. A mulher era linda como o senhor viu aí. Ele era sábio, taciturno e ciumento. Havia nela tanta modéstia e recato – talvez medo, – o ciúme dele podia dormir com as portas abertas. Mas não era assim; o marido era cauteloso e suspeito; ameaçava-a e fazia-a padecer. Eu percebi isso, e a compaixão apoderou-se de mim. A compaixão é um sentimento pérfido; abstenha-se de ou combata-o. Quem sabe se a que sente agora por mim não lhe dará mau resultado? (ASSIS, 1973, p. 33)

Assim como um mau agouro ou um pressentimento que está por vir, o jovem estremece, mas não abandona seu cargo de vigia do doente. Pela noite adentro a vigília traz mais revelações de Damasceno, que confirma ter se apaixonado por Lucinda.

Meu coração deixou-se ir da compaixão ao amor pelo mais natural dos declives, amor silencioso, cauto, sem esperança nem repercussão. [...] o certo é que Lucinda estremeceu, e levantou os olhos para mim. Cruzaram-se com os meus [...] nesse único instante, toda devastação de nossas almas [...] No meio dessa sonolência moral em que nos achávamos, uma voz atroou e nos chamou à realidade da vida. [...] defronte de nós a figura do marido. Nunca vi mais terrível expressão em rosto humano! A cólera fazia dele uma medusa. Lucinda caiu prostrada e sem sentidos (ASSIS, 1973, p. 33)

Após a suposta traição pelo olhar, que o marido ciumento sentira, o médico os deixa e sai, dizendo algo que não sabemos; Lucinda desmaia, como uma heroína romântica, mas o seu fim é tão trágico e terrível que o fantástico absorve as pretensas idealizações românticas de Damasceno, que depois de alguns dias, volta para “salvar a vida da inocente, se fosse possível...” (ASSIS, 1973, p. 33).

A tensão aumenta quando o jovem Damasceno volta para a residência do casal: o espanto e o horror impregnam-se no ambiente e nas personagens mortalmente assombradas pelo terrível ato do marido de Lucinda.

[...] (o marido de Lucinda) disse-me que eu fizera bem em ir vê-lo; que Lucinda estava viva, mas podia morrer no dia seguinte; que, depois de cogitar na punição que daria ao olhar da moça resolvera castigar-lhe simplesmente os olhos ... Não entendi nada; tinha as pernas trêmulas e o coração batia-me apressado. [...] “Vê, disse ele, - só lhe castiguei os olhos. ” O espetáculo que me revelou então, nunca, oh! nunca mais esquecerei! Os olhos da pobre moça tinham desaparecido; ele os vazara, na véspera, com um ferro em brasa... [...]. (ASSIS, 1973, p. 35).

Após a monstruosa tortura, Lucinda viria a falecer e o marido com as mãos em torno do pulso de Damasceno diz: “Os olhos delinqüiram, os olhos pagaram” (ASSIS, 1973, p. 35-36). Os olhos de Lucinda haviam sido perfurados pelo marido, que julgou serem adultério os olhares dos dois jovens. Entrementes, a narrativa concretiza o insólito: não apenas o macabro e o grotesco do que o marido fizera, mas a alma de Lucinda vem buscar Damasceno e Cruz também a vê.

O dedo magro e trêmulo apontava alguma coisa no ar, enquanto os olhos, mortalmente fixos, resumiam todo o terror que é possível conter a alma humana. Insensivelmente olhei para o lugar que ele indicava... Olhei; e podem crer que ainda hoje não esqueço o que ali se passou. De pé, junto à parede, vi uma mulher lívida, a mesma do retrato, com os cabelos soltos, e os olhos... Os olhos, esses eram duas cavidades vazias e ensangüentadas. (ASSIS, 1973, p. 35)

Cruz se desespera de pavor e vai embora. No outro dia soube que o doente estava, por fim, morto. Voltando ao primeiro diálogo, do desembargador Cruz com os convivas, finalmente a hesitação todoroviana volta para a narrativa. Cruz pesquisou sobre a vida de Damasceno Rodrigues e descobriu, de fato, que ele nunca havia ido à Bahia, e que a moça da foto era na realidade a sobrinha do falecido: “o episódio que ele me referia era uma ilusão [...] dos sentidos.” (ASSIS, 1973, p. 37).

Porém, o fantástico que parece ter se diluído na visão de um doente volta a ser questionado pelos próprios convivas, que indagam Cruz se foi apenas o delírio do louco que o tivera feito ver o que não existia.

Sendo assim, como vi eu a mulher sem olhos? Esta foi a pergunta que fiz a mim mesmo. Que a vi, é certo, tão claramente como os estou vendo agora. Os mestres da ciência, os observadores da natureza lhe explicarão isso. Como é que Pascal via um abismo ao pé de si? Como é que Bruto viu um dia a sombra de seu mau gênio? (ASSIS, 1973, p. 37)

Com o desfecho tenso e os convivas atônitos com as declarações do desembargador, contudo, a hesitação ainda persiste: como ele pôde ver uma aparição? Lamentando que a história de Lucinda não fosse completamente verdadeira ou que não fosse seu o espírito que o desembargador vira, Cruz pergunta a Maria do Céu:

– Crê agora em fantasmas, D. Maria do Céu?
Maria do Céu tinha seus olhos baixos. Quando o desembargador lhe dirigiu a palavra, estremeceu, ergueu-se e de corrida se encaminhou para o bacharel Antunes. O bacharel também se levantou, mas foi dali a uma janela, talvez tomar ar, talvez refletir a tempo no risco de vir a interpretar algum dia um hebraísmo da Escritura. (ASSIS, 1973, p. 37)

A dúvida quanto à veracidade da história de Damasceno não pode ser descartada, talvez para alertar os possíveis amantes de que os olhos são também pecaminosos e podem assumir uma cegueira, acabando com um casamento pelo adultério, tendo-se que enfrentar as consequências de outros olhares, por exemplo, do julgamento da sociedade, dos amigos e da incompreensão de outros.

Esse conto tem caráter fantástico, no qual remanesce a hesitação; afinal, o próprio personagem afirma com convicção que vira um fantasma, mas os apontamentos dos amigos, julgando que ele, tão amedrontado com a visão louca do doente, acabou vendo o que ele vira também é válida. O narrador se isenta do moralismo e, com caráter irônico, mostra como a história abalara Maria do Céu e o bacharel Antunes.

A simbologia do título, “Sem Olhos”, por si só, também é dupla: sem olhos para um adultério, ou sem olhos, porque os do fantasma também se encontravam sem os olhos. “Sem Olhos” está na esfera do fantástico, com temas “tu” todorovianos, mantém a hesitação entre invenção e realidade. Até que ponto essa invenção foi moralista, por parte do narrador-personagem Cruz, ou até que ponto a visão do fantasma sem olhos o fez penitente de seus próprios assombros.

4.2. A Sereia entre dois corpos

Outro penitente, agora com temas do “eu” todoroviano, é o narrador não nomeado de “Ligeia”, cuja beleza é elevada pelo narrador-personagem ao porte de um ser transcendente no mundo real. O tempo e o espaço da narrativa dialogam um com o outro; a imprecisão do tempo dos acontecimentos e do espaço levam o leitor a um intrincado sentimento de não-linearidade da narrativa:

Não sou capaz, por minha alma, de lembrar como, quando ou mesmo precisamente onde conheci a dama Ligeia. Muitos anos se passaram desde então, e minha memória se debilitou de tamanho sofrimento [...] o naípe singular mas plácido de sua beleza e a eloquência cativante e arrebatadora de sua entonação de voz baixa e musical abriram caminho até o meu coração a passos tão firmes e furtivos que permaneceram despercebidos e incógnitos. (POE, 2014, p. 203)

Além de um prefácio atribuído ao filósofo Joseph Glanvill, sobre a verdadeira vontade do ser humano, que segundo ele, jamais morreria. De fato, a morte em si só acometeria àqueles que não desejariam a vida o suficiente.

E a vontade aí dentro reside, e não morre. Quem haverá de conhecer os mistérios da vontade, com seu vigor? Pois Deus nada é senão uma grande vontade permeado todas as coisas pela natureza de sua intencionalidade. O homem não se entrega aos anjos, tampouco à morte incondicionalmente, salvo apenas pela debilidade de sua frágil vontade. (POE, 1997, p. 203)

O ar místico que envolve o prefácio já anuncia, na narrativa, a força-motriz que o narrador deveria ter para passar por sua penitência; afinal, o protagonista da narrativa fantástica canônica é, acima de tudo, um penitente. Assim como a personagem que tem apenas um nome, Cruz, o narrador-personagem poeano nem nome tem (apenas a heroína Ligeia o tem), mas o narrador-personagem é um pesaroso por sua experiência que hesita entre o insólito e a loucura.

A própria heroína que dá nome ao conto já é cercada de mistérios, a começar pelo nome próprio, Ligeia²¹, sem qualquer outro sobrenome, assim como Cruz; Ligeia também tem um significado mitológico; em grego, seu nome significa sereia – talvez o maior simbolismo do conto, que também traz reminiscências de várias mitologias, o que não é gratuito. Todas as referências místicas constroem uma personagem dúbia; assim como Maria do Céu, Ligeia é capaz de ter suas vontades realizadas, mesmo que desafiem a morte, processo natural e orgânico.

²¹ cf. BAILLY, 2000. “Λίγεια, ας (ή) Ligeia [...] sièrene, la mélodieuse d’un Sirène , Atstt. [...]” (p. 103).

[...] Contudo, creio que nos encontramos pela primeira vez, e depois com mais frequência, em certa cidade grande, antiga e decadente às margens do Reno. De sua família- certamente me falou a respeito. Que esta provém de uma época das mais remotas não há dúvida. [...] E agora, conforme escrevo, vem-me num lampejo a lembrança de que *nunca soube* o nome paterno daquela que foi minha amiga e noiva, e que se tornou a companheira de meus estudos, e finalmente minha esposa amantíssima. (POE, 1997 p. 203, grifo do autor)

Ao se referir à noiva, o narrador a coloca em uma ambientação onde a água predomina; contudo, ao dizer “decadente às margens do Reno” (POE, 2014, p. 203), o narrador pode estar se referindo à própria literatura romântica decadente, outra metalinguagem. As raízes familiares da moça são misteriosas, assim como o nome paterno, o nome que definia a família no século XIX, tão importante quanto uma propriedade, é desconhecido ao marido abastado, que não “institui quaisquer inquirições acerca desse ponto[...]” (POE, 2014, p. 203-204); casa-se com a moça e lhe presta uma estima que beira a obsessão.

O fato em si recorro apenas vagamente – que surpresa haverá então que eu tenha esquecido completamente as circunstâncias que o originaram ou acompanharam? Jamais o espírito que é denominado *Romance* – se jamais ela, a pálida *Ashtophet*²² de asas nebulosas, do idólatra Egito, presidiu, como dizem, os casamentos malfadados, então certamente ela presidiu o meu. (POE, 2014, p. 204, grifo do autor)

Ao começar a se recordar da sua história com a esposa, o narrador adverte que seu casamento já estava condenado desde o início e o espírito seria uma metalinguagem, um romance (POE, 2014); nesta palavra já é advertida a metalinguagem em relação ao conto e à própria época romântica: a exacerbada devoção à esposa, os excessos de adjetivos presidem toda dor e sofrimento que um jovem romântico deveria ter com relação a sua musa.

Ligeia seria mais que uma mulher comum, mas um ser elevado, que se liquefaz, aquela que engana a morte pela vontade de ter a vida. As características físicas e psicológicas de Ligeia só se conhecem pelo narrador-personagem, que a analisa utilizando-se de várias mitologias, mostrando-a como multifacetada, mas completa e divina.

²² Em pesquisa não encontramos uma referência confiável que designasse essa deidade. Seja como for, ela pode ser ligada aos casamentos e um prenúncio de mau agouro.

[...] a *pessoa* de Ligeia. Sua estatura era elevada, em certa medida esguia [...] Eu tentaria em vão descrever a majestade, a tranquila naturalidade, de sua conduta, ou a incompreensível leveza e elasticidade de suas passadas. Ela se aproximava e partia como uma sombra. [...] a querida música de sua voz baixa e doce, quando pousava a mão de mármore sobre meu ombro. Em beleza de rosto nenhuma donzela jamais a igualou. [...] um sonho opiáceo – uma visão etérea e exaltante mais delirantemente divina que as fantasias pairando sobre as almas adormecidas das filhas de Delos. (POE, 2014, p. 204, grifo do autor)

Ao se referir à amada os adjetivos vão se elevando, assim como a sua estatura, retomando traços do classicismo, com todas as características dadas aos deuses gregos, como quando comparada à brancura do mármore, a uma sombra que não se vê, só se presencia; esse aspecto fantasmagórico é associado a sua voz, como a uma sereia ensejando um barco desavisado para seduzir marinheiros distraídos.

Os simbolismos também remetem ao paganismo, como as ilhas de Delos, situada no Egeu. Segundo a mitologia greco-romana, foi o lugar onde Letos deu à luz a Ártemis e Apolo, fruto de um romance adúltero com Zeus; a ilha continha o templo do deus Apolo, e era ligada à magia e às premonições, assim como a própria Ligeia.

O duplo, na figura de Ligeia, também se liga a sua figura física, pois embora seja comparada ao clássico, ela foge desse “feitio que fomos erroneamente ensinados a venerar nas clássicas obras do paganismo” (POE, 2014, p. 204). Ao citar Francis Bacon, o primeiro barão de Verulam o narrador personagem afirma que não há beleza “sem alguma *estranheza* na proporção” (POE, 2014, p. 204-205, grifo do autor).

A própria “estranheza” na composição física de Ligeia nos remete ao fantástico, mas também poderia remeter a uma crítica com relação ao romantismo. A “estranheza” da literatura fantástica de então provocava temor nos mais ortodoxos, pois subvertia a seriedade e a familiaridade racionais.

[...] os traços de Ligeia não eram de uma regularidade clássica – embora eu percebesse que seu encanto era de fato “raro”, e sentisse que havia demasiada “estranheza” a permeá-la, contudo eu tentara em vão detectar a irregularidade e rastrear até a origem o que percebia como “estranho” [...] o contorno da fronte alta e pálida – sem falhas – quão fria na verdade essa palavra aplicada a uma majestade tão divina! – a pele rivalizando com o mais puro marfim [...]. (POE, 2015, p. 204)

Embora o marido perceba algo de singular ou de “estranho” como ele mesmo denomina, na beleza da mulher, isso o impede de se aprofundar na sua história; ele se enfraquece diante da majestade com que ela se apresenta; a beleza da moça dialoga em harmonia com o pagão e o cristão. A origem da amada é misteriosa como ela; suas características clássicas, pagãs (POE, 2014), se fundem com a mitologia judaico-cristã e nela também se encontra a plena beldade, possivelmente o que era esperado da literatura romântica que se consolidava.

A literatura oitocentista estadunidense abria espaço para a natureza do homem, destrutiva ou construtiva, com todos os avanços tecnológicos e a certeza da fiabilidade humana, dúvida entre o poder magnânimo e do dinheiro, mas que findaria com a morte; ao “decadente às margens do Reno” (POE, 2015, p. 203), referindo-se também ao “velho mundo”, ou seja, a Europa e todas as influências que ela acarretou para os países americanos, tanto os Estados Unidos como o Brasil, mas que naquele momento já se mostrava desgastada e decadente.

[...] seus cabelos, negros como o corvo, reluzentes, bastos e naturalmente cacheados, dando voz em toda a plenitude de sua força ao epíteto homérico “jacinto”! Observava o delicado desenho do nariz – e em nenhum outro lugar senão nos graciosos medalhões dos hebreus contempla semelhante perfeição. [...] a boca adorável. Ali residia de fato o triunfo de todas as coisas celestiais [...] a espiritualidade dos gregos [...]. (POE, 2015, p. 205)

A figura do corvo se encontra no conto “Ligeia”, pela simbologia entendemos que ele é, segundo Juan-Eduardo Cirlot, em *Diccionario de símbolos* (1979), um ser elevado, símbolo de solidão e poder, tanto para os antigos gregos, os índios americanos e para o cristianismo; assim sendo, sua imagem demonstra um elo entre as religiões, reforçando o duplo: o sagrado e o profano, o demiúrgico e a solidão, os rituais de adivinhação e a solitude.

[...] associado às ideias de princípio (noite materna, trevas primitivas, terra fértil).

Pelo seu caráter aéreo, associado ao céu, ao ‘poder criador e demiúrgico e as forças espirituais. Pelo seu voo, mensageiro. Por tudo isso, em muitos povos primitivos, o corvo aparece investido de extraordinária significação cósmica: para os peles vermelhas norte-americanos, ele é um grande civilizador e criador do mundo visível. [...]. Nas culturas clássicas [...] conserva certos poderes místicos, atribuindo a ele um instinto especial para prever o futuro [...] no simbolismo cristão é alegoria da solidão. E na alquimia, recobra

alguns dos aspectos de sua significação primitiva. (POE, 2015, p. 161)²³

Todavia, o que mais chama a atenção do narrador-personagem são os olhos da amada: “Olhar através de lentes permite descobrir outro mundo e falseia a visão normal” (TODOROV, 2008, p. 205).

Para os olhos não encontramos modelos na remota Antiguidade. Podia acontecer também de nesses olhos da minha adorada residir o segredo ao qual alude Lord Verulam. Eram, quero crer, muito maiores do que os olhos ordinários da nossa própria raça [...] sua beleza era - em minha febril imaginação talvez assim parecesse – a beleza de criaturas que estão acima ou fora da terra. [...] Aqueles olhos! [...] eles se tornaram para mim as estrelas gêmeas de Leda, e eu, deles, o mais devotado dos astrólogos. (POE, 2015, p. 205)

Ao retomar Francis Bacon, o Lorde de Verulam, o narrador nos devolve a “estranheza” por ele levantada; as comparações vão enaltecendo os olhos de Ligeia ao mesmo tempo em que o narrador duvida da sua própria razão e engana-se.

As relações dos personagens machadianos e poeanos são semelhantes no que concerne à hesitação; em ambos os contos, “Sem Olhos” e “Ligeia”, o tema do olhar alude ao que não pode ser, paradoxalmente, de todo visto. Em “Sem Olhos” pelo fato de Cruz ter presenciado ou não a aparição de um fantasma feminino com os olhos vazados e em “Ligeia” pelos olhos serem, talvez, fruto da “febril imaginação talvez assim parecesse” (POE, 2014, p. 205), os olhos de ambas as heroínas são misteres para os narradores.

Ao enaltecer os olhos da esposa com o brilho da constelação de Leda²⁴, o narrador também alude à vida, até a uma possível ligação entre a citação do místico Glanvill e Ligeia: a conclusão do narrador também é dúbia.

²³ *apud* CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. España: Gráfica Diamante, 1979: “Por su color negro, asociado a las ideas de principio (noche materna, tinieblas prigenias, tiena fecundante). Por su carácter aéreo, asociado al cielo, al ‘poder criador y demiúrgico, a las fuerzas espirituales. Por su vuelo, mensajero. Por todo ello, em muchos pueblos primitivos, el cuervo aparece investido de extraordinária significación cósmica: para los pieles rojas norteamericanos, es el gran civilizador y creador del mundo visible [...] Em las culturas clásicas [...] conserva ciertos poderes místicos, atribuyéndosele um instinto especial para precidir el futuro [...] Em el simbolismo cristiano, es alegoría de la soledad. Em la alquimia, recobra algunos de los aspectos de su significación primitiva” (p. 161). (tradução nossa)

²⁴ Ao compará-los com Leda, o narrador novamente retoma a mitologia em que se dizia que Leda, esposa de Tíndaro, rei de Esparta é seduzida por Zeus, o “pai dos deuses” transforma-se em cisne. Dessa união dois ovos foram colocados por ela, em um, dois filhos do rei, Clitemnestra e Castor e, no outro, Pólux e Helena; estes nomes foram tomados para dar nome à constelação de Leda. (GRIMAL, 2011, p.____). O espírito vívido que o narrador de Ligeia lhe projeta pode ser justamente a vida dos dois ovos, contendo as crianças.

[...] (há) certa conexão remota entre essa (Glanvill) passagem do velho moralista inglês e uma parte do caráter de Ligeia. Uma *intensidade* de pensamento, ação ou fala era possivelmente, em seu caso, um resultado, ou pelo menos indício, dessa descomunal volição que, durante nossas longas relações, fracassou em fornecer uma outra mais imediata evidência de sua existência. Dentre todas as mulheres que vim a conhecer, ela, a aparente calma, sempre plácida Ligeia, era a mais violentamente presa dos tormentosos abutres do furor implacável. (POE, 2015, p. 207, grifo do autor)

Dessa dubiedade da personagem aliada à epígrafe, podemos admitir que ela tinha um pensamento firme, não sendo passiva a todas as vontades do marido, revelando que ela era imperativa nas suas próprias vontades.

E de tal furor eu não tinha como conceber estimativa alguma, salvo pela miraculosa dilatação daqueles olhos que ao mesmo tempo tanto me *deleitavam* e *aterrorizavam*, - pela quase mágica melodia, modulação, nitidez e serenidade de sua voz muito baixa – e pela feroz energia (tornada duplamente efetiva pelo contraste com seu modo de pronunciar) das palavras descontroladas que habitualmente pronunciava. (POE, 2015, p. 207, grifo do autor)

Dentro da perfeição que o narrador-personagem nos apresenta Ligeia, podemos deferir que ela o dominava completamente; sua voz e seus olhos, além da beleza transcendental, levam o próprio narrador ao sentimento dúbio de temor e adoração; essa tensão permeia o conto a todo momento, e o leitor permanece na inquietação: Ligeia é uma mulher ou um ser não-humano?

A aparência e a essência são singulares; Ligeia, além de bela, é descrita com uma inteligência singular, que também encanta e amedronta o marido. Todas as características da heroína são ímpares, a inteligência da moça chega a “uma sabedoria por demais divinamente preciosa para não ser proibida!” (POE, 2014, p. 207).

4.3. E seu herói, o Verme Vencedor

Ligeia acaba padecendo, sua morte deixa o narrador-personagem desolado; a metalinguagem volta a ser usada, pois sem a presença da mulher “a literatura luminosa e reluzente tornava-se mais baça que o chumbo saturnino” (POE, 2014, p. 207); há de se notar o contraste das duas imagens, o reluzente e o luminoso para o chumbo e o embaçado.

Provavelmente essa metalinguagem é usada para descrever mais do que a heroína; para o narrador, não há literatura somente com a razão, que estava em voga na época do autor; o seu excesso na literatura, alegoricamente na paixão por Ligeia, deixaria de ser interessante para se tornar turvo, cinza e sem flexibilidade.

Percebi que a morte era iminente – e lutei desesperadamente em espírito com o austero Azrael. E as lutas de minha ardorosa esposa foram, para minha estupefação, ainda mais enérgicas do que a minha. [...] Sua voz ficou mais suave – ficou mais baixa – contudo eu não desejava me deter no significado desvairado das palavras quietamente pronunciadas. Meu cérebro girava conforme eu escutava, enlevado, uma melodia além do mortal [...] É esse anseio ardente – é essa ávida veemência de desejo pela vida [...]. (POE, 2015, p. 208-209)

O personagem fala novamente sobre o desejo, retomando a epígrafe do conto, de que apenas o desejo verdadeiro pela vida seria capaz de combater a morte, a mitologia judaico-cristã é evocada pelo narrador mais uma vez, na luta de espírito pela vida de Ligeia com o demônio Azrael, definido assim pelo *Dicionário da Bíblia* (2002):

“[...] a ilícita adoração aos espíritos do campo ou sátiros [...] O próprio Cristianismo pode fornecer inúmeras analogias [...] o príncipe dos anjos caídos, a descendência das junções descritas em Gênesis. (METZGER, B, M., 2002, p. 81)

Nessa luta espiritual, o demônio também é duplo, pois pode ser tanto traduzido como um “sátiro” grego ou como um “demônio caído”, unindo mais uma vez as mitologias; cada personagem a que o narrador alude é um enigma a ser decifrado; assim como o corvo agoura o futuro, Ligeia morre, mas não sem antes pedir que o marido recite com ela o poema que havia escrito dias antes:

Vede! é noite de gala
Nesses anos últimos e solitários!
Uma multidão de anjos, alados, trajados
Em véus, e afogados em lágrimas,
Sentam-se em um teatro, para assistir
A uma peça de esperanças e medos,
Enquanto a orquestra sussurra vacilante
A música das esferas.

Mímicos, à feição do Deus altíssimo,
Murmuram e falam baixo,
E voam daqui para lá –
Meras marionetes vêm e vão

Ao comando de vastas criaturas informes
Que mudam o cenário de lá para cá,
Espalhando com o bater de suas asas de Condor
Invisível Desgraça!

Esse drama variegado! oh, estai certo
Não poderá ser esquecido!
Com seu Espectro sempre perseguindo,
Por uma multidão que nunca o alcança,
Em um círculo que sempre regressa
Ao lugar onde começou,
E grande dose de Loucura e mais ainda de Pecado
E de Horror é a alma da intriga.

Mas, olhai, em meio à turba de mímicos,
Uma forma rastejante se insinua!
Uma criatura vermelho-sangue que se contorcendo
Surge em sua cênica solitude!
Ela se contorce! – Ela se contorce! – com mortais espasmos
Os mímicos tornam-se seu alimento,
E os serafins soluçam ante as presas do bicho
Tingida de sangue humano.

Apagam-se – apagam-se as luzes – apagam-se todas!
E sobre cada forma que ali estremece
A cortina, mortalha fúnebre,
Desce com o ímpeto de uma tempestade,
E os anjos, todos eles pálidos e sem forças,
Erguendo-se, desvelando-se, afirmam
Que a peça é a tragédia ‘Homem’
E seu herói, o Verme Vencedor
(POE, 2015, p. 209-2010)

Embora a análise do poema fuja do nosso escopo, ele é essencial, pois prediz o que acontecerá com o narrador-personagem; lembre-se que os poemas eram também cantados e acompanhados de música, o que reafirma a importância da tradução do nome grego “Ligeia”, pois significa uma forma de canto, pelo qual a “sereia” canta seu futuro e prediz sua ressurreição; essa poesia expressa toda a vontade da esposa em estar junto do amado – logo a citação de Glanvill é lembrada, também, no poema.

Pelo aspecto formal podemos deferir que os versos do poema são livres e brancos e começam aludindo a uma noite de gala; a segunda estrofe termina com a desgraça, personificada com letra maiúscula; o tema é lúgubre, remetendo à noite, à morte e como, em vida, somos marionetes de um Deus maior.

A terceira estrofe, resumidamente, instiga um ciclo, que volta aonde começou; a loucura, o pecado e o horror são também personificados com maiúscula e aludem a uma

intriga, provavelmente àquela envolvendo o segundo casamento do narrador-não-nomeado, pois é por interesse que a família da segunda esposa força o matrimônio.

A quarta estrofe introduz um ser rastejante, que se contorce e gesticula, aludindo, possivelmente, ao castelo monstruoso em que os recém-casados vão morar; quanto aos mímicos, tornam-se o alimento da entidade e os anjos são mortos pela entidade, que tem as presas tingidas de sangue; muito provavelmente, esse sangue a que o poema se refere será o veneno que o espectro de Ligeia supostamente usará para matar a rival.

Na quarta estrofe, na alusão feita a uma tempestade, podemos acreditar que seja a tempestade retumbante de seu regresso, e as cortinas serão o manto fúnebre da segunda esposa, que, envenenada pelo sangue, dará novamente corpo e vida ao “Espectro sempre seguindo” (POE, 2014, p. 210), a própria Ligeia, que nunca deixaria o marido para outra mulher.

Enfim, “a peça é a tragédia ‘Homem’ / E seu herói, o Verme Vencedor” (POE, 2014, p. 210-212); após o suposto regresso para a vida, não restará mais nada à segunda mulher do marido, as memórias da segunda mulher não terão espaço, caso ela volte, e suas reminiscências só terão lugar para os vermes.

Como predito pelo poema, o marido se muda para longe da cidade não nomeada junto ao Reno e manda reformar uma abadia, onde vai morar; o lugar tido como santo é, de certa forma, profanado pelo casamento do novo par que ali começa a viver.

Nessa abadia, num lugar ermo da Inglaterra, os exageros do espaço gótico de Botting (1996) são lembrados com maior gravidade, pois, após a reforma e a mudança, o próprio narrador admite ser um lugar de

Inúmeras memórias melancólicas e venerandas ligadas a ambas se harmonizavam grandemente com o sentimento de total abandono que me haviam compelido àquelas plagas remotas e antissociais do país [...] As elevadas paredes, gigantescas na altura- beirando mesmo a desproporção-, cobriam-se de alto a baixo [...] por uma tapeçaria pesada e de aspecto maciço. (POE, 2015, p. 211-2012)

O marido de Ligeia se entrega ao vício do ópio e se casa novamente, contudo, com uma mulher burguesa de nome e sobrenome – o oposto de Ligeia. Lady Rowena Trevanion, de Tremaine, que fisicamente também se distingue da primeira esposa.

Onde estavam as almas da orgulhosa família da noiva quando, com sua sede de ouro, permitiram que passasse pelo limiar de um aposento *de tal modo* ornamentado a donzela e filha tão adorada? [...] O

apostento ficava numa elevada torre da abadia acastelada [...] havia a única janela [...] os mais fantásticos e sumamente grotescos exemplos de um motivo semigótico, semidemiúrgico [...] por uma única corrente de ouro [...] um imenso incensório [...] se projetando contorcendo-se, como que investidas de vitalidade de uma serpente, uma contínua sucessão de chamas multicores [...] (POE, 2015, p. 212)

O poema do leito de morte de Ligeia vai sendo consumado pouco a pouco, após o segundo casamento, em que os orgulhosos e, segundo o narrador, mesquinhos pais da noiva a entregam em matrimônio. Percebe-se aí a influência do século XIX, de um casamento por interesses econômicos.

Contrastando com o segundo casamento, as qualidades de Rowena não são expostas em nenhum momento pelo narrador, pelo contrário, ele nutre por ela um sentimento entre o desprezo e a pena; o quarto nupcial da abadia é dessacralizado e o ambiente se torna monstruosamente desproporcional.

O foco narrativo se volta totalmente para as desproporções do quarto em que vivem e para a infelicidade do casal, que não esconde os sentimentos de tristeza, associados ao vício de ópio. Subentende-se na fala do narrador, agora, marido de Lady Rowena, que ela também aparentava infelicidade com o matrimônio.

Que minha esposa temesse o feroz mau humor de minha índole – que me evitasse e pouco me amasse – eu não podia deixar de perceber; mas isso me ocasionava mais prazer do que outra coisa. Eu a execrava com um ódio mais próprio de um demônio que de um homem. [...] Na excitação de meus sonhos opiáceos (pois vivia acorrentado aos grilhões da droga), eu chamava seu nome em voz alta [...] pela falecida. (POE, 2015, p. 214-215)

Contudo, Lady Rowena adoece; por mais que o marido a odiasse, ele cuida da enferma com devoção e cuidado; ela jamais se recuperaria inteiramente da enfermidade e afirma que o lugar a incomoda. Assim como os “incomuns movimentos entre as tapeçarias” (POE, 2014, p. 215), as quais remetem novamente ao poema de Ligeia, em que ela renunciaria que as cortinas seriam a malha fúnebre do Pecado.

O clima da tensão do fantástico começa a se instaurar; de fato, o narrador vê vultos, talvez os espectros a que o poema aludia, porém, dopado de ópio, não há como afirmar com segurança que o sobrenatural age ou a loucura do vício. Pouco a pouco a atmosfera tensa de uma assombração se estabelece no quarto do casal.

[...]do rico clarão projetado pelo incensório, uma sombra – um vulto tênue, indefinido, de angelical aspecto – tal como se poderia tomar pela sombra de uma sombra. Mas eu estava delirante com a excitação de uma imoderada dose de ópio, e prestei pouca atenção a essas coisas, [...] quando Rowena achava-se no ato de levar o vinho aos lábios, eu vi, ou talvez tenha sonhado que vi, cair dentro da taça [...] três ou quatro grossas gotas de um líquido brilhante e rubi. [...] Ela trouxe o vinho sem hesitar. (POE, 2015, p. 216)

O poema de Ligeia ganha mais sentido nessa passagem, em que “os mímicos tornam-se seu alimento / e os serafins soluçam ante as presas do bicho / Tingidas de sangue humano” (POE, 2014, p. 215). As gotas vermelhas seriam o veneno sobrenatural que mataria o Pecado, mas não é possível afirmar com certeza – lembramo-nos que o fantástico todoroviano hesita a todo instante.

O narrador drogado pelo ópio e delirante pelas memórias de Ligeia volta a citar epígrafe de Glanvill, a vontade de estar junto da amada o faz perceber que talvez tenha visto o corpo de Rowena se mover; assustado ele corre para comprovar a veracidade, mas o defunto para, inerte, o delírio continua por toda noite; a impressão de que o corpo se mexe e respira é cada vez maior, até o ápice do conto e o desfecho hesitante: Ligeia verdadeiramente volta, como anuncia no seu poema, ou o delírio do ópio fez a personagem reviver em suas lembranças.

Que inexprimível loucura apossou-se de mim com esse pensamento? De um salto, caí a seus pés! Encolhendo ao meu toque, ela se desvencilhou das macabras ataduras funerárias que confinavam sua cabeça, e dali esvoaçaram, sob o ar revoltado do quarto, enormes cachos de cabelos longos e desgrehados; *mais negros que as asas da meia-noite!* E então vagorosamente foram se abrindo *os olhos* da figura diante de mim. [...] gritei alto, “eu jamais poderia me enganar [...] eis aqui os olhos rasgados, negros, veementes de meu amor perdido – de minha senhora – da LADY LIGEIA!” (POE, 2014, p. 220)

O poema pode ter sido concretizado, como a volta do ciclo; Ligeia se apoderou da vida de Rowena porque era mais merecedora, tinha mais vontade de viver. Segundo o prefácio, ela derrota a morte, mas o texto se mantém em suspenso. Não se sabe se foram o ópio e a saudade que fizeram a primeira mulher voltar para o narrador-personagem, ou se foram de fato as forças sobrenaturais, que circundam, em ciclo infinito, como predisse o poema da sereia.

Considerações finais

A literatura fantástica sempre apresenta um grande desafio, a partir de Todorov. Ele foi o primeiro formalista a dar um norte sobre a produção da linguagem na literatura fantástica e nos prover, talvez, da palavra-chave mais significativa para o fantástico todoroviano; a “hesitação” (TODOROV, 2008).

Nossa concepção do real é perturbada pela literatura fantástica – por isso o grande interesse em estudá-la. Esse trabalho foi a ponta de um novelo que dificilmente terá um fim; por esse motivo, os estudos, dentro da área do fantástico, ainda levantam a curiosidade e interesse de teóricos até hoje. Esse novelo foi, inicialmente, estirado no panorama sobre a extensão da literatura fantástica, que não foi benquista em seu início, por ir encontro com o excesso de cientificismo e trazer à tona medos primitivos do homem – que vivia a era da razão e das industrializações.

Essa ambientação cultural florescia na época de Machado de Assis e Edgar Allan Poe, embora em países tão diversificados economicamente e socialmente. Encontramos entre suas obras um diálogo, no que concerne aos contos de caráter insólito, além da probabilidade de Machado ter se inspirado no norte-americano.

A abordagem de Freud justifica-se por termos visto nele um teórico importante para o fantástico, com os conceitos de “familiar” e “não familiar” – termos que bem definem como as personagens se sentem após experimentar a indefinição entre o insólito ou a loucura, o ser e o não ser, essa hesitação própria do fantástico do século XIX, que desconforta o protagonista e o leitor por não trazer um final definitivo.

O herói do fantástico a todo momento equilibra-se na tênue linha entre a insanidade e o sobrenatural, o insólito e o uso de entorpecentes, assombrações ou alucinações de um moribundo; a tensão e a hesitação mostram o homem oitocentista como dúbio, tendo que lidar com sua própria existência como a ascensão do racionalismo, abdicando das crenças que carregava consigo desde épocas imemoriais.

Ceserani (2004) percebeu a importância dessa historicidade dentro da narrativa fantástica, e como o modelo social dos países influenciava o fantástico, desde o romantismo áureo nos Estados Unidos; tardiamente no Brasil, Machado, por exemplo, ainda se apoderou das sátiras, da linguagem jocosa e por trás do macabro e do insólito, da visão politizada e mordaz com a qual, a seu modo, interpretou Poe, muito além da tradução de “O Corvo”.

Botting (1996) trouxe uma visão ampla e didática sobre os primórdios do fantástico, desde Horace Walpole até Poe; a aliança entre o gótico e o fantástico nunca foi totalmente quebrada – pelo contrário, o fantástico incorporou o gótico, mostrando a forte ligação do noturno, do macabro, do medo primordial da noite. Gótico e fantástico são intrínsecos um ao outro.

Dois séculos mais tarde, Roas, jovem escritor espanhol de literatura fantástica e estudioso do insólito, ainda se mostra entusiasta do fantástico todoroviano (ROAS, 2014), facetando vertentes do insólito, inclusive sendo adepto do termo “neofantástico”.

O medo da noite, de assombrações e do desconhecido permeia a imaginação não só dos autores, mas da humanidade em si; os escritores de fantástico se utilizam essencialmente das palavras como ferramenta para criar o clima de horror. Tanto a linguagem provocativa quanto a temática podem imbuir uma crítica social latente.

Machado de Assis, que buscava incessantemente uma literatura genuinamente brasileira, não fez uma cópia do americano, mas, sim, se apossou da proposta do fantástico que Poe produzira e a tingiu de cor local, estabelecendo o Rio de Janeiro como um epicentro do fantasmagórico, que, como capital do país na época, começava a se modernizar.

Machado vivia a época do romantismo tardio no Brasil e sempre à frente de seu tempo, utiliza-se do fantástico para escarnecer o ultrarromantismo, sem julgamentos morais, como vimos em “O Espelho”; Machado expôs todo tipo social de seu tempo, como também o fez Poe, que como seu personagem de “O homem das multidões” “auscultou” (POE, 1997, p. 392) as mudanças rápidas de seu tempo, tanto sociais e econômicas.

Nesse estudo foi possível alinhar o pensamento dos autores em sintonia com a temática macabra, os aspectos irônicos de algumas obras, às vezes até de escárnio, como “O Alienista” e “O sistema do Dr Alcatrão e do Professor Pena” – que resguardavam em toda pilhéria uma crítica profunda analisada nas micros sociedade que os contos formam.

Ousamos ainda dizer que os protagonistas dos contos do fantástico todoroviano são penitentes, e as personagens que os rodeiam podem ou não carregar essa expiação, assim como Cruz e Maria do Céu de “Sem Olhos”, ou ainda Jacobina de “O Espelho” e o personagem-narrador de “Ligeia”.

Praticamente todas as narrativas começam em *media res* e falam de um ponto ulterior terrível e marcante para a personagem, as memórias voltam para assombra-los,

seja um fantasma, seja a culpa ou ainda o sonho ou entorpecentes, enfim, a hesitação permanece até o fim; o balanço criado pela narração fantástica impede de dizer se é verdadeiramente uma ruptura da realidade causada pelo insólito.

Na época do racionalismo, o romantismo, juntamente com o gênero fantástico, batera de frente com o letrado e a ciência, constantemente ironizados, ainda que humoristicamente, como é o caso de “Uma pequena conversa com uma múmia” (POE, 1997).

Além dos simbolismos próprios do romantismo, como a retomada das musas, da mitologia greco-romana, o fantástico coopta esses simbolismos vertendo-os para o fantástico, como é o caso da própria Ligeia: não se tem certeza se ela é um ser realmente transcendente, que retorna dos mortos, transfigurando o cadáver de lady Rowena nela própria.

Essas representações da mitologia greco-romana conciliam-se com a cristã, por exemplo, como a descrição de Ligeia, que unia os símbolos máximos de mitologias, ligadas entre si, ou como Maria do Céu com nome cristão e atitudes de feitiçaria (ASSIS, 1974).

Não podemos deixar de mencionar o duplo, o “eu outro” no fantástico todoroviano, o que nos causa a “estranheza” como afirmam Todorov (TODOROV, 2008) e Freud (FREUD, 2014) – um agente que define bem o fantástico, pela dubiedade, o duplo é a própria representação do homem oitocentista.

Enfim, o fantástico ainda tem várias vertentes a serem exploradas, inclusive ainda em Poe e Machado – um poço quase inesgotável de investigações que fomentam a cada trabalho realizado. Nas apurações acerca dos simbolismos, cada descoberta aumenta o novelo que esse estudo pretendeu examinar, fio por fio.

Bibliografia

ALVAREZ, R. Reminiscências de Poe em contos machadianos. *Revista Olho d'água*, n. 1, v. 4, p. 129-140, 2012.

ALVAREZ, R. Edgar Allan Poe, Machado de Assis e Julio Cortázar: três visões do conto em conjugação. *Crítica cultural*, n. 1, v. 5, jul. 2010.

AZEVEDO, S. M.; DUSILEK, A.; CALLIPO, D. M. [Org.]. *Machado de Assis: crítica literária e textos diversos*. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

ASSIS, M. *Obra Completa*, Machado de Assis. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.

ASSIS, M. *Obras completas de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2015.

ASSIS, M. *50 contos*. Organizado por John Gledson. Tradução do prefácio de Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ARAÚJO, R. *Edgar Allan Poe: um homem em sua sombra*. São Paulo: Ateliê Editora, 2002.

BATALHA, M. C. A importância de E. T. A. Hoffmann na cena romântica francesa. *Alea*, v. 5 n. 2 Rio de Janeiro, jul./dez. 2003.

BACON, Francis; MONTAGU, Basil. *The Works of Francis Bacon, Lord Chancellor of England*. Parry & McMillan, 1854.

BAUDELAIRE, C. *Sobre a Modernidade*. Tradução de Thaís Nicoleti de Camargo. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BAILLY, A. *Dictionnaire grec-française*. Paris : Boulevard Saint-Germain, 2000.

BOTTING, F. *The Gothic*. New York: Routledge, 1996.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOSI, A. *Machado de Assis*, São Paulo: PubliFolha, 2002.

BOSI, A. Leitores de Machado de Assis: Raymundo Faoro leitor de Machado de Assis, *Estudos avançados*, São Paulo , v. 18, n. 51, p. 355-371, Maio/Ago. 2004.

BOTTMAN, D. Tardio, porém viçoso: Poe contista no Brasil. *TradTerm*, São Paulo, v. 22, p. 89-106, Dezembro/2013.

Bruce M. Metzger, Michael D. Coogan (org.) *Dicionário da bíblia: as pessoas e os lugares*. vol. 1 [trad.] Maria Luíza X de A. Borges, Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2002:

“[...] illicit worship of field-spirits or satyrs [...] Christianity itself can supply many analogies [...] the prince of the fallen angels, the offspring of the unions described in Genesis”.

CAMARINI, A. L. *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. 12. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CARVALHAL, T. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 2006

CESERANI, R. *O fantástico*. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli, Paraná: Eduel, 2006.

CHAITIN, V. M. F. G. *Redes Conceituais em mimesis na história das idéias: uma proposta de epistemologia pluralista*. 179 f. Tese (Doutorado em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia), Programa HCTE, UFRJ, Rio de Janeiro, 2009.

CHEVALIER, J. *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleur, nombres*. Paris: Édition Robert Laffont, S.A et Édition Jupter, 1982.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de Símbolos*. Organização de Carlos Sussekind. Tradução de Vera da Costa e Silva et al.; 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

CIRLOT, J. *Diccionario de símbolos*. España: Gráfica Diamante, 1979.

CUMMISKEY, G. *The Changing Face of Horror: A Study of the Nineteenth Century French Fantastic Short Story*. New York: Peter Lang, 1992.

DAGHLIAN, C. A recepção de Poe na literatura brasileira. *Fragmentos: Revista de Língua e Literatura Estrangeiras*, n. 25, 2003.

FALCON, F. *Iluminismo*. São Paulo: Editora Ática, 2009.

FAORO, R. *Machado de Assis: A Pirâmide e o Trapézio*. 4. ed. São Paulo: Globo, 2001.

FERNANDES, M. J. Machado de Assis quase-macabro. *Poiésis – Literatura, Pensamento e Arte*, n. 85, 2003.

FERRI, D. Considerações acerca do fantástico em ‘A segunda volta do parafuso’. *Litterata – Revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões*, Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), Ilhéus, Bahia, v. 4, n. 2, 2014.

Flávio García, Marcello de Oliveira Pinto, Regina Michelli (Orgs.) *Vertentes do fantástico no Brasil: tendências da ficção e da crítica*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015

Flavio García e Marcus Alexandre Motta [org.], *O Duplo*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2009.

FINNÉ, J. *La littérature fantastique: essai sur l’organosation surnaturelle*. Belgique: Editions de l’Université de Bruxelles, 2008.

FRANÇA, E. M. Poe, Cortázar e um contraponto: Machado de Assis. Ressalvas sobre uma (possível) teoria do conto. *Remate de Males*, 28(2), p. 1-16 jul. /dez. 2008.

FREUD, S. *Escritos sobre literatura*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Hedra, 2014.

GARCÍA, F.; FRANÇA, J. PINTO, M. O. (Orgs.) *As arquiteturas do medo e o insólito ficcional*, Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2013.

GABRIEL, A. O homem que fora consumido: um conto da “alma exterior”. Universidade Federal da Paraíba João Pessoa, PB, *Ilha do Desterro*, v. 68, n. 2, p. 043-056, Florianópolis, mai/ago 2015.

GLEDSON, J. *Machado de Assis: impostura e realismo*. Tradução de Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GRIMAL, P. *Dicionário de Mitologia grega e romana*. 6. ed., Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

HASTINGS, J. *Dictionary of the Bible*. New York: Charles Scribner's sons, 1963.

HARVEY, P. *Dicionário Oxford de literatura clássica: grega e latina*. Tradução de Mário da Gama Cury, Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1998.

HOBSBAWN, E. *Da revolução industrial inglesa ao imperialismo*. Tradução de Donaldson Magalhães Garschagen. São Paulo: Forense Universitária, 2011

JONAS, J. Fantastic Sexism? Subverting the Femme Fatale and Femme Fragile in the Fantastic Fiction of Machado de Assis. *Brigham Young University – Provo*, Brigham Young University BYU ScholarsArchive, 2015.

JOB, N; CHAITIN, V. M. F. G. *Seria a ciência mágica, e a filosofia mística?* Cidade: Editor, 2009.

JÚNIOR, M. *Machado de Assis contos fantásticos*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1973.

MELLO, A. M. Edgar Allan Poe e Machado de Assis: estranhamento e sedução da cidade, PUCRS. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 44, n. 2, p. 16-20, abr./jun. 2009.

METZGER, B. M.; COOGAN, M. D. (org.) *Dicionário da bíblia: as pessoas e os lugares*. v. 1. Tradução de Maria Luíza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2002.

PHILIPPOV, R. Edgar Allan Poe e Machado de Assis: intertextualidade e identidade”. *Itinerários*, Araraquara, n. 33, p. 39-47, jul/dez. 2011.

PEREIRA, I. (Org.) *Escritos sobre literatura de Sigmund Freud*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Hedra, 2014.

MENDES, O. (org. e tradução) *Edgar Allan Poe. Ficção Completa, poesia & ensaios*. Nova Aguilar: Rio de Janeiro, 1997.

ROAS, D. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*, Tradução de Julián Fuks, São Paulo: Editora Unesp, 2014.

REIS, C.; LOPES, A. C. *Dicionário de narratologia*. 7. ed. Porto: Almedina, 1987.

SILVA, D. et al. Ópio e Ciúme: Flores Sem pétalas de Narradores Ébrios Edgar Allan Poe e Machado de Assis. *Gláuks*, v. 12. n. 2 (2012).

SOUZA, V. M. C. *O papel do leitor no conto fantástico de Machado de Assis*. 1998. 160f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 1998.

STEVENSON. R. *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, Penguin: London, 2003.

SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas*. 6. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

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

VOLOBUEF, K. Um estudo do conto de fadas. *Re. Let.*; São Paulo, 33: 99-114, p.99-114, 1993.

VOLOBUEF, K. *Frestas e Arestas: A prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*, São Paulo: Editora UNESP, 1999.