



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA  
CAMPUS III  
CENTRO DE HUMANIDADES  
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM LITERATURA COMPARADA**

**JOSEANE TERTULINO DA SILVA**

**A ÓTICA DO DUPLO NAS OBRAS: A queda da  
casa de Usher, Edgar Allan Poe e Casa Tomada,  
Júlio Cortázar.**

**GUARABIRA – PB  
2013**

**JOSEANE TERTULINO DA SILVA**

**A ÓTICA DO DUPLO NAS OBRAS: A queda da  
casa de Usher, Edgar Allan Poe e Casa Tomada,  
Júlio Cortázar.**

Monografia apresentada ao Curso de  
Especialização em Literatura Comparada da  
Universidade Estadual da Paraíba, em  
cumprimento à exigência para obtenção do  
grau de especialista.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Sueli Meira Liebig

GUARABIRA – PB  
2013

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA SETORIAL DE  
GUARABIRA/UEPB

S586o Silva, Joseane Tertulino da

A ótica do duplo nas obras: a queda da casa de Usher, Edgar Allan Poe e casa tomada, Júlio Cortázar. / Joseane Tertulino da Silva. – Guarabira: UEPB, 2013.

53 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Literatura Comparada) Universidade Estadual da Paraíba.

Orientação Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sueli Meira Liebig.

1. Edgar Allan Poe 2. Júlio Cortázar 3. Literatura Estrangeira. I. Título.

22.ed. CDD 809

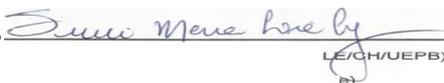
**JOSEANE TERTULINO DA SILVA**

**A ÓTICA DO DUPLO NAS OBRAS: A queda da casa de Usher, Edgar Allan Poe, Casa Tomada, Júlio Cortázar.**

Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Literatura Comparada da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de especialista.

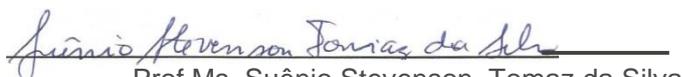
Aprovada em 28 de agosto de 2013

**COMISSÃO EXAMINADORA:**

  
LE/CH/UEPB)

Profa. Dra. Sueli Meira Liebig

(Orientador–Presidente)

  
Prof. Ms. Suênio Stevenson Tomaz da Silva  
(Primeiro- Membro)



Profa. Ms. Monaliza Rios Silva

(Segundo- membro)

**GUARABIRA – PB**

**2013**

## **DEDICATÓRIA**

A Bruno e a minha mãe, pela dedicação companheirismo e amizade, DEDICO.

## **AGRADECIMENTOS**

A Sueli Meira Liebig coordenadora do curso de Especialização, por seu empenho.

À professora Sueli Meira Liebig pela complacência, paciência e direcionamento teórico a fim sempre de me ajudar.

A minha querida mãe, pela força e perseverança a mim destinadas em todos os meus objetivos.

A meu noivo Bruno Eduardo, pelo apoio incondicional.

Aos professores do Curso de Especialização da UEPB, em especial, a Monaliza Rios e Suênio Stevenson, por serem sempre prestativos e atenciosos durante o período do curso de especialização.

Aos colegas de classe pelos momentos de amizade e apoio.

“ . Sólo los idiotas creen en la realidad del mundo, lo real es inmundo y hay que soportarlo. ”  
**Jacques Lacan**

## RESUMO

O presente trabalho aborda a temática do duplo na literatura, um tema de abrangência considerável também em outras áreas. O estudo procura mensurar em que medida o tema é significativo nas dualidades existenciais do ser humano. Para dar embasamento teórico às considerações aqui feitas, utilizamos autores que transitam pela filosofia como Platão, (2002); Edgar Morin (1997), e Clément Rosset (1976); pela psicologia e psicanálise como Otto Rank (1939), Sigmund Freud (1919), Carl Gustav Jung (1999) e pela literatura como Tzvetan Todorov (1975), e Filipe Furtado (1980). No que tange à tipologia dos duplos, mencionam-se Nicole Fernandez Bravo, (1997,2000) Carl Francis Keppler, (1976) Juan Bargalló, (1994) Yves Pélicier (1995); e Michel Guiomar. O corpus literário de análise são as obras: *A Queda as Casa de Usher* (1839), de Edgar Allan Poe, e *Casa Tomada*, (1951), de Júlio Cortázar, que embora publicadas em séculos distintos, refletem questões existenciais do ser humano vinculadas ao tema do duplo.

**Palavras-chave:** Edgar Allan Poe; Julio Cortázar; doppelgänger; literatura estrangeira.

## **ABSTRACT**

This paper discusses the theme of the doppelgänger in literature, a topic of considerable scope even in other areas of knowledge. The study seeks to measure the extent to which the topic is significant to human existential dualities. To support the theoretical considerations on the theme of the double, we use authors which transit through the fields of philosophy Plato (2002), Edgar Morin (1997) and Clément Rosset (1988), psychology and psychoanalysis to Otto Rank (1939), Sigmund Freud (1919), Carl Gustav Jung (1999) and the literature to Tzvetan Todorov (1975) and Filipe Furtado (1980). Regarding the typology of doubles, we cite Nicole Fernandez Bravo, (1997;2000) Carl Francis Keppler (1976) Juan Bargalló, (1994) and Yves Pélicier (1995). The literary corpus of our analysis are the short stories “The Fall of the House Usher” (1839), Edgar Allan Poe, and “Home Plug” (1951), by Julio Cortázar, which although published in distinct centuries, reflect existential questions on the human being related the theme of the double.

**Keywords:** Edgar Allan Poe; Julio Cortázar; doppelgänger; foreign literature.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
1 A temática do Duplo.....	10
1.1 A temática do Duplo sob o prisma da filosofia.....	13
1.2 A Investigação da psicanálise e psicologia sobre o Duplo.....	15
1.3 O Duplo e a Literatura.....	20
<b>2. Um retrato de Doppelganger em “A queda da casa de Usher”</b> .....	27
<b>3. Casa Tomada: O Duplo espacial</b> .....	38
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	46
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	50

## INTRODUÇÃO

Tema instigante dentro da literatura, o duplo é relacionado com muitas áreas de conhecimento que continua ainda aguçando a curiosidade e imaginação humanas e persistindo sempre como temática revisitada. Na presente monografia, analisamos o tema em duas obras: “A queda da casa de Usher”, de Edgar Alan Poe, e “Casa tomada”, de Júlio Cortázar, tendo por meta compreender como o duplo se manifesta nos contos mencionados e em que medida essa temática é representativa das dualidades existenciais do ser humano. No primeiro capítulo fazemos um levantamento das origens da noção do duplo vinculado aos aspectos duais da vivência humana, aos mitos e às comédias plautinas, bem como são abordados seus aspectos filosóficos, psicanalíticos, psicológicos e literários. Para tanto, o tema do duplo é investigado a partir do aprofundamento teórico dos seguintes pensadores: Nicole Fernandez Bravo (1997; 2000) Edgar Morin (1997) Platão, (2002) Clément Rosset (1976), Otto Rank (1939), Sigmund Freud (1919), Carl Gustav Jung (1999), Carl Francis Keppler (1976), Juan Bargalló (1994), Tzvetan Todorov (1975), Filipe Furtado (1980), bem como de outros pesquisadores que embasaram suas considerações a partir desses pensadores.

No capítulo seguinte, respaldados pelo referencial teórico apresentado anteriormente, abordamos “A queda da casa de Usher”, (do original em inglês, *The Fall of the House of Usher*), de Edgar Alan Poe, publicado originalmente em 1839 como um dos trabalhos mais importantes de um autor que mantinha brevidade nas suas obras. De certo, Poe usava poucos recursos, isso se conta pelos seus inúmeros contos policiais, pela Literatura fantástica, ou mesmo pura ficção científica, entre outros. Poe, na sua escrita literária ficcional, procurou transmitir efeitos aos leitores, de modo que a musicalidade, o *goticismo*, a atmosfera melancólica e o mistério estão impregnados na trama deste conto.

Roderick Usher, personagem central da narrativa, vive angustiado com uma grave patologia que o condenará à morte, o que é sugerido pelo título do conto propositalmente: “A queda da casa de Usher”. O mesmo Roderick também guarda um segredo, o seu definhamento e a ligação forte com sua irmã Madeleine, juntos na

casa dos últimos descendentes Usher. Poe deixa para o leitor subentender uma paixão não mais fraternal entre os irmãos, sugerindo uma relação incestuosa. O capítulo subsequente pauta-se no conto “Casa Tomada”, de Júlio Cortázar, escrito em 1946, primeiramente publicado na revista *Anales* de Buenos Aires por Jorge Luís Borges, e depois compilado com outros contos do autor no livro *Bestiário*, de 1951.

O enredo é relativamente simples: o narrador e sua irmã, Irene, imersos na trivialidade da realidade cotidiana, têm a casa onde residem tomadas. Tomada pelo que? Não se sabe. Forças ocultas, entidades insondáveis, forças irracionais. Entretanto, Cortázar se utiliza neste conto de um recurso metafórico clássico: a realidade objetiva da casa como representação da realidade subjetiva dos personagens.

Ambas as obras possuem um ponto em comum: a casa, pois, esse objeto peculiar entrelaçava as personagens nos dois contos, até porque o conto *Casa Tomada* quando escrito foi inspirado em *A Queda da casa de Usher*. Curiosamente, o duplo é observado nos irmãos gêmeos Roderick e Madeleine numa atmosfera tétrica de dualidade, pauta-se nesse conto uma espécie de Doppelgänger. *Casa Tomada*, por sua vez, conspira uma ideia de duplo espacial da casa quando “ecos” da mesma interagem com as personagens Irene e seu irmão narrador.

O duplo, no século XIX insistentemente tematizado sob a inspiração da literatura fantástica em autores como Hoffmann, Maupassant, Poe, Dostoiévski, continua atual e vigoroso nas escrituras de Carlos Fuentes, Jorge Luís Borges, Julio Cortázar e José Saramago. O tema é intrigante ao longo do tempo, seja pela sua aura de mistério, seja atualmente pelo avanço dos estudos genéticos. O estudo do tema do duplo justifica-se, assim, pela contemporaneidade e transformação constantes: analisá-lo é procurar desvelar algo mais no processo de conhecimento do homem.

## **1. A TEMÁTICA DO DUPLO**

Um dos tópicos mais recorrentes na história da literatura mundial é o duplo. Esse tema apareceu e continua aparecer sob diversos aspectos, intrigando e estimulando a imaginação de escritores, críticos e leitores. Entretanto, abrange um espaço muito extenso no campo da literatura mundial, fazendo-se sentir já na

Antiguidade, através das comédias de Plauto. É exatamente a partir do final do século XVIII que o termo “duplo” passa a ser mais utilizado com mais destaque. De acordo com Nicole Fernandez Bravo

Uma das primeiras denominações do duplo é o de alter ego. [...] O termo consagrado pelo movimento do romantismo [alemão] é o de Doppelgänger, cunhado por Jean-Paul Richter em 1796 e que se traduz por “duplo”, “segundo eu”. Significa literalmente “aquele que caminha do lado”, “companheiro de estrada”. Endossamos a definição dada pelo próprio Richter: “assim designamos as pessoas que se vêem a si mesmas”. O que daí se deduz é que se trata, em primeiro lugar, de uma experiência de subjetividade. (BRAVO, 2000, p. 261).

Na pesquisa sobre a questão do duplo de Juan Bargalló Carraté (1994, p. 11) é mencionada a afirmação quanto a esta temática e que a mesma faz parte da estrutura de toda a literatura do ocidente como oposição de contrários. Quanto à questão do duplo, Carraté (1994) explica que a mesma faz parte da estrutura de toda a literatura do ocidente como oposição de contrários e que essa oposição constitui um pressuposto básico na doutrina dos mais antigos pensadores do ocidente, como Heráclito e Platão; está velado no mito de Édipo e determina um dos capítulos destacados da crítica moderna, concretamente a sociocrítica, a psicocrítica freudiana e a mitocrítica de Gilbert Durand, sob o denominado “regime da antítese” (1994, p. 11). Para o autor o desdobramento (duplo) seria uma metáfora dessa antítese, ou dessa oposição de contrários, em que cada um encontra no outro seu próprio complemento. O desdobramento (a aparição do outro) seria o reconhecimento da própria indigência, do vazio que o ser humano experimenta no fundo de si mesmo e da busca do outro para tentar se preencher.

Conforme foi dito, o tema do duplo usufrui de uma popularidade constante e a explicação para o seu incessante reaparecimento provavelmente reside no fato de o mesmo dizer respeito a questões por demais inquietantes e conflituosas para o ser humano: “‘Quem sou eu?’ e ‘o que serei depois da morte?’ são indagações perenes que se projetam na criação artística de todos os tempos e sugerem representações do desdobramento do Eu que pensa e, ao mesmo tempo, é objeto da reflexão” (MELLO 2000, p. 111). A ideia da duplicidade do “eu” e seu desdobramento em várias acepções foi refletida por diversos estudiosos: MELO (2000); RICHTER

(1995); LAMAS, (2004); CROUVREUR (1995); ROSSET (1976); MARTINHO (2006); MORIN (1997); CALOBREZI (2001); GOIMARD (1995I); PEREIRA (1994; CARRATE (1994); CALIBESI (2001); KRISTEVA (1974); LUBOMIR (1984); BRAVO (1997; 2000); CESAROTTO (1996); RANK (1939); ROGERS (1970); FREUD (1919); TROUBETZKOY (1996); dentre outros tantos). Será à luz das reflexões de alguns destes estudiosos e de outros que se fizerem necessários que o motivo do duplo será agora analisado. Embora apresentem posturas críticas distintas em seu percurso de revisão do duplo, a maioria destes autores apresenta certa conformidade no estabelecimento de algumas determinações comuns, assumidas pelo tema entre os antigos, os românticos e os seus sucessores. Em geral, a representação artística do problema do duplo tem se dado através de elementos que se reproduzem através dos séculos, tais como: sócias, irmãos (gêmeos ou não), a sombra, o reflexo na água ou no espelho e a imagem captada pelo (a) quadro/retrato/fotografia.

Reavendo a análise do duplo em sua forma mais arcaica, Morin (1997), comenta sobre a necessidade do ser humano de produzir um duplo para que possa eternizar-se. Dessa forma, ao longo do tempo surgiram vários mitos nas principais civilizações antigas:

É a mesma realidade universal do “duplo” que traduziu o *Eidolon* grego, que volta com tanta frequência em Homero, o *Ka* egípcio, o *Genius* romano, o *Rephaim* hebreu, o *Frevoli* ou *Fravashi* persa, os *fantasmas* e os *espectros* de nosso folclore, o *corpo astral* dos espíritas, e até, às vezes, a *alma* de alguns Doutores da Igreja. (MORIN, 1997, p.134).

Seguindo os aspectos teóricos relacionados ao duplo, o autor entende que este se manifesta de diversas formas, tais como uma sombra, um reflexo, um eco, um olhar, o movimento de ar respiratório ou intestinal. Entretanto, afirma que “o duplo é um alter-ego, e mais precisamente, um ego-alter, que a pessoa viva sente nela, ao mesmo tempo exterior e íntimo, ao longo de sua existência” (MORIN, 1997, p.136).

Dentre as diversas religiões existe a crença na imortalidade da alma – que seria o duplo de cada um nós. O autor destaca a importância da temática do duplo para a composição de obras no período da literatura romântica, período profícuo em que foram utilizadas todas as formas de duplicação (a sombra, o reflexo, o duplo, os

gêmeos, entre outros). Por último, entende que o duplo tem papel importante na literatura devido ao “caráter próprio da arte, que é um ópio que não faz adormecer, e sim, abre os olhos, o corpo, o coração para a realidade do homem e do mundo” (MORIN, 1997, p.175). O crítico entende que a reflexão sobre a vida, de como ela se processa e, por extensão, o medo da morte faz com que o homem procure perpetuar-se através de um duplo.

### 1.1 A temática do duplo sob o prisma da filosofia

Platão aponta, em *O banquete*, a vingança dos deuses para com os andróginos e a divisão das criaturas para que enfraquecessem e não desafiassem as divindades. Na obra é apresentado o tema do amor de forma entusiasta por vários participantes. Um desses participantes, chamado Aristófanes, faz sua alocução sobre o andrógino – “um gênero distinto, tanto na forma como no nome comum aos dois, ao masculino e ao feminino” (1966, p.126) e relata o castigo imposto por Zeus pela presunção desses seres em fazer uma escalada rumo ao Olimpo para desafiá-los:

Acho que tenho um meio de fazer com que os homens possam existir, mas parem com a intemperança, tornados mais fracos. Agora, com efeito, continuou, eu os cortarei a cada um em dois, e ao mesmo tempo eles serão mais fracos e também mais úteis para nós, pelo fato de se terem tornado mais numerosos; e andarão eretos, sobre duas pernas. (PLATÃO, 1966, p.127).

Viviam pelo mundo divididos os seres humanos errantes, à procura de sua outra metade para que pudessem retornar à forma anterior. Assim sendo: “cada um de nós, portanto, é um tecer complementar de um homem [...] de um só em dois; e procura então cada um o seu próprio complemento” (Id. 1966 p.129). Assim, o duplo surge do castigo infligido por Zeus aos homens para enfraquecê-los, tornando-os submissos aos desígnios do Olimpo e gera a eterna procura da outra metade, explicando, talvez, a obsessão humana em querer encontrar-se no outro.

O tema do duplo também foi visto na obra *A república*, quando Platão aludiu à duplicidade na alegoria da caverna, refletindo sobre a existência de dois mundos: um mundo real e outro mundo perceptível através das sombras e da ilusão. A alegoria relata que:

Numa morada subterrânea, em forma de caverna, com uma entrada aberta à luz; esses homens estão aí desde a infância, de pernas e pescoço acorrentados, de modo que não podem mexer-se nem ver senão o que está adiante deles, pois as correntes os impedem de voltar a cabeça; a luz chega-lhes de uma fogueira acesa numa colina que se ergue por trás deles; entre o fogo e os prisioneiros passa uma estrada ascendente. Imagina que ao longo dessa estrada está construído um pequeno muro, semelhante às divisórias que os apresentadores de títeres armam diante de si e por cima das quais exibem as suas maravilhas [...] imagina agora, ao longo desse pequeno muro, homens transportando objetos de toda a espécie, que o transpõe: estatuetas de homens e animais, de pedra de madeira e de toda a espécie. (PLATÃO, 1997, p. 225).

Platão inicia a filosofia do duplo propondo a existência da realidade e de uma realidade aparente percebida através da sombra, ou seja, através de um duplo. Faz com que se reflita sobre a condição humana e a possibilidade de ascensão ao conhecimento intelectual. O ser humano está submetido a um processo de crescimento intelectual partindo de uma determinada circunstância e alcançado um mundo ou um patamar diferenciado através do conhecimento. E, na concepção de Ana Maria Lisboa de Mello, “o dualismo inscreve-se, também, no âmbito da filosofia ocidental, desde Platão, para quem todas as coisas conhecidas são o duplo de algo incognoscível ou de uma realidade ideal” (Id., 2007, p. 229).

Clément Rosset realiza uma irrupção sobre o tema na obra *O real e seu duplo*, de 1976, respaldando sua análise no real e na fuga do real através da ilusão e do desdobramento da personalidade. Num ensaio filosófico acerca do que é real e o que duplo, credita à ilusão a forma mais usual de distanciamento da realidade, a criação de uma nova perspectiva, outra maneira de compreender e ver o mundo. A ilusão nesse sentido seria uma proteção contra a realidade diante de nossos olhos.

A negação do real pode se transformar na recusa da realidade circundante desencadeando a loucura, o suicídio e a cegueira voluntária, entretanto a ilusão parece ser uma atitude mais comum:

O real me incomoda e se desejo livrar-me dele, me desembaraçarei de uma maneira geralmente mais flexível, graças a um modo de recepção do olhar que se situa a meio-caminho entre a admissão e a expulsão pura e simples: que não diz sim nem não à coisa percebida, ou melhor, diz a ela ao mesmo

tempo sim e não. Sim à coisa percebida, não às consequências que normalmente deveriam resultar dela. (ROSSET, 1976, p. 13).

Percebe-se a existência de uma situação, mas não se aceita como real, sendo essa a característica primordial da ilusão, pois “nela a coisa não é negada: mas apenas colocada em outro lugar. Mas no que tem relação à aptidão de ver, o iludido vê, a sua maneira, tão claro quanto qualquer outro” (Idem, 1976, p.13-14), ou seja, na ilusão o sujeito percebe a circunstância com exatidão, mas ignora a situação e dessa forma o acontecimento que é único divide-se em dois, se duplica.

Rosset argumenta que a temática do duplo está associada inevitavelmente à psicanálise – aos fenômenos de desdobramento da personalidade como esquizofrenia ou paranoia – e, ainda, à literatura, entretanto afirma “que o tema do duplo está presente em um espaço cultural infinitamente mais vasto, isto é, no espaço de toda a ilusão” (Id., 1976, p. 19). De acordo com ele a base central do processo de duplicação ou desdobramento da personalidade estria na originalidade e na difícil missão de desvelar que é a cópia do outro e, invariavelmente, o que determina grande frustração no ser humano, é ver-se cópia do outro. O conceito do desdobramento da personalidade – a ilusão psicológica – em que o ser humano precisa de outro eu para poder dar sustentação a sua própria personalidade está “no par maléfico que une o eu a outro fantasmático, o real não está do lado do eu, mas sim do lado do fantasma: não é outro que me duplica, sou eu que sou duplo do outro”. (Id., 1976, p.64).

O que se pode concluir dos estudos de Rosset é que a negação do real faz com que se busque uma fuga para longe da realidade, talvez para que não seja tão dura e cruel e deste afastamento surgem outros mundos, personalidades e atitudes duplas.

## **1.2 A investigação da psicanálise e da psicologia sobre o duplo**

O duplo, na ótica da psicanálise, consta como verbete no Dicionário internacional da psicanálise, publicado em 2005, por Alain de Mijolla, que se baseia nos estudos desenvolvidos por Otto Rank (1914) e Freud (1919). Na análise feita por

Rank (1914) destacam-se os aspectos antropológico e psicopatológico; no que se refere a Freud, a questão da inquietante estranheza é abordada relacionando-a com o duplo como “variedade particular do pavoroso que remonta para além do que é desde há muito tempo conhecido” (MIJOLLA, 2005, p. 528). Para a autora do verbete, Sophie de Mijjolla-Mellor, o duplo pode ser entendido como:

Uma representação do Eu que pode tomar diversas formas (sombra, reflexo, retrato, sócia, gêmeo) encontradas no animismo primitivo como extensão narcísica e garantia de imortalidade, mas que, com o recuo do narcisismo, torna-se um anúncio da morte, uma instância crítica, até mesmo um perseguidor. (MIJOLLA-MELLOR, 2005, p.528).

Bravo (1997) confirma a influência da psicanálise sobre a literatura no princípio do século XX, formulando a ideia da dualidade da consciência, como fica claro em diversas obras que enfocam os dramas do eu. A busca da verdadeira identidade é de uma maneira ou de outra, o objetivo que persegue as histórias de duplo vistas dentro da perspectiva freudiana. A abordagem do inconsciente é em tais casos “o discurso do outro” (Id., 1997, p.280), fornecido pela duplicação.

Otto Rank (1939), imbuído do espírito científico predominante na primeira metade do século XX, fez uma análise psicanalítica dos autores e de suas obras, interpretando-as como uma extensão da vida ou uma catarse muito particular de cada um, a fim de exorcizar seus fantasmas interiores. Nesse sentido, ignora muitos aspectos relacionados à criação literária, ou seja, processos de construção das personagens e da narrativa, limitando as considerações acerca do assunto e atribuindo o enfoque do tema do duplo aos conflitos psíquicos ou perturbações emocionais vivenciadas pelos escritores. A definição feita pelo teórico para a ocorrência dos duplos surge através da conduta, do relacionamento social e de patologias que pudessem acometer alguns autores. Nesses casos salientam-se seus relatos sobre Dostoiévski como um homem extravagante, devasso e viciado em jogos. Evidentemente tais argumentos não podem ser considerados como relevantes numa apreciação das obras do mestre russo, reduzindo a importância do trabalho literário e vinculando-o tão somente a preconceituosas e equivocadas associações biográficas.

René Wellek e Austin Warren (2003) dedicam um capítulo à discussão sobre psicologia e literatura. Eles são taxativos ao afirmar que “embora, às vezes, possam

servir como abordagem pedagógica envolvente do estudo da literatura, deve desautorizar qualquer tentativa de avaliar obras literárias em função das suas origens (a falácia genética)” (WELLECK & WARREN, 2003 p.96). Os autores afirmam que já na Antiguidade os poetas eram chamados de loucos, “possuídos”, ou que teriam um “dom” especial. Avançando na questão, entendem que.

Dúbia, certamente, é a difundida visão de que a neurose – e a “compensação” – diferenciam os artistas dos cientistas e de outros “contemplativos”: a distinção óbvia é que os escritores muitas vezes documentam os seus próprios casos, transformando suas moléstias em material temático. (WELLECK & WARREN 2003, p.95 - grifos do autor).

Como já foi dito, Otto Rank em seu estudo sobre o duplo aponta fortemente essa tendência de que clássicos como Dostoievski, Maupassant, Hoffmann, Poe, Chamisso, etc. sofriam de perturbações psicológicas que se viam refletidas em suas obras:

O primeiro ponto em comum que reúne todos os autores em questão, e outros do mesmo tipo é uma personalidade patológica definitiva que, sob vários aspectos, vai além da sensibilidade geralmente aceita como parte integrante do temperamento artístico. A maioria de nossos escritores era vítima de desordens nervosas ou mesmo doenças mentais manifestadas fisicamente pelo excesso de bebidas, uso de narcóticos ou excessos sexuais. A predisposição patológica às desordens nervosas e mentais produz uma acentuada divisão na personalidade, e o temor correspondente da sua destruição. (RANK, 1939, p.59).

Wellek e Warren (2003), por sua vez, acreditam que a psicologia possa ter contribuído no processo de criação e composição das personagens, na observação mais detalhada de determinadas situações, porém é mais uma etapa prévia do fabuloso percurso da construção literária, pois “a verdade psicológica é um valor artístico, apenas se realça a coerência e a complexidade – resumindo, se for arte” (WELLEK & WARREN, 2003, p.112).

Sigmund Freud, em 1919, quando publica O ‘estranho’ (Unheimlich), analisa o tema duplo vinculado ao componente "estranho". O psicanalista afirma que a temática do estranho está ligada diretamente ao que provoca medo e pavor. Cita um estudo de Jentsch (1906) relacionando à ideia de estranho a algo que não sabemos como abordar e sustenta que, na etimologia alemã, a palavra possui ambivalência entre heimlich (familiar) e unheimlich (não familiar). A ambivalência

referida por Freud está, além da raiz semântica, na possibilidade desse estranhamento ser algo conhecido, comum, alguma coisa que ficou reprimida na mente humana e agora retorna provocando, ao mesmo tempo, uma sensação desagradável e familiar, ou seja: Uma experiência estranha ocorre quando os complexos infantis que haviam sido reprimidos revivem mais uma vez por meio de alguma impressão, ou quando as crenças primitivas que foram superadas parecem outra vez confirmar-se. (FREUD, 1976, p. 310). A essência do estudo freudiano sobre o estranho reside na teoria psicanalítica sobre o afeto que, se reprimido, transforma-se em ansiedade podendo ser elemento que amedronta algo que angustia e que retorna ao ser humano:

A qualidade de estranheza só pode advir do fato de o 'duplo' ser uma criação que data de um estágio mental muito primitivo, há muito superado – incidentalmente, um estágio em que o 'duplo' tinha um aspecto mais amistoso, o 'duplo' converteu-se num objeto de terror. (FREUD, 1976, p.295).

Entretanto, Freud compreende que nem tudo que é reprimido pode provocar estranhamento dependo muito das condições pessoais, das lembranças de cada um, diferenciando o estranhamento que ocorre a partir “complexos infantis reprimidos, do complexo de castração, das fantasias de estar no útero” e das experiências que ocorrem na vida real porque “quando o estranho se origina de complexos infantis, a questão da realidade material não surge; o seu lugar é tomado pela realidade psíquica” (Id., 1976, p.309). Os estudos psicanalíticos de Freud avançam sobre a literatura, embora reitere que o assunto mereça atenção especial, todavia faz algumas observações a respeito do estranho provocado pela ficção, admitindo que os ficcionistas tenham muito mais condições de criar “efeitos estranhos” do que a própria realidade:

O escritor imaginativo tem, entre muitas outras, a liberdade de poder escolher o seu mundo de representação, de modo que este possa coincidir ou coincidir com as realidades que nos são familiares, ou afastar-se delas o quanto quiser. (FREUD, 1976, p. 312).

Com esta afirmação, o mestre da psicanálise entende que o escritor está munido da liberdade de criação para aleatoriamente afastar-se do mundo real e criar fatos considerados estranhos para além da realidade, como nos contos de fadas ou

nas histórias de terror. De outra parte, o escritor, quando atua próximo da realidade, pode criar situações e sensações estranhas admitidas como tais pelos leitores procura mantê-los “às escuras por muito tempo”, isto é, prolonga a sensação de estranhamento durante a narrativa. Freud ressalta que “a ficção oferece mais oportunidades para criar sensações estranhas do que aquelas que são possíveis na vida real” (FREUD, 1976, p. 312). O autor afirma que, dos fenômenos relacionados à estranheza, um dos mais inquietantes é o do duplo, devido às formas e graus de desenvolvimento, percebendo-se três situações distintas refletidas nas personagens: *duplicação* – os personagens podem ser considerados idênticos porque aparecem semelhantes iguais; *divisão* – o sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida de quem é o seu eu; e *substituição* - o intercâmbio que consiste em substituir o eu por um estranho. Além disso, afirma que “há o retorno constante da mesma coisa – a repetição dos mesmos aspectos, ou características ou vicissitudes, dos mesmos crimes, ou até dos mesmos nomes, através das diversas gerações que se sucedem” (FREUD, 1976, p.293).

O psicanalista retoma algumas ideias do estudo realizado por Rank (1976), todavia avança na interpretação que faz, afirmando que o duplo, ainda que possam ser representados por espelhos, por sombras, espíritos guardiões, pela crença na existência da alma e do medo da morte, também se constitui como aquilo que conhecemos como consciência na mente humana ou como na projeção do ego “como algo estranho a si mesmo” (Id., 1976, p. 295).

Os estudos sobre o inconsciente desenvolvidos por Carl Jung (1961) contribuem para o entendimento de diversos símbolos que aparecem nos sonhos. Na referida obra, organizada por Jung e renomados colaboradores, mais especificamente, no capítulo “O processo de individuação”, escrito pela Dr<sup>a</sup>. Marie Louise Von Franz, esta afirma que através dos sonhos percebem-se alguns aspectos da personalidade humana, muitas vezes, rejeitados ou, talvez, imperceptíveis como a preguiça mental, o egoísmo, a negligência, as fantasias irreais, as intrigas, as tramas, a indiferença, o amor excessivo aos bens materiais, etc. Essas manifestações ocorrem numa área chamada por Jung de sombra, entendida como a representação de “qualidades e atributos desconhecidos ou pouco conhecidos do ego – aspectos que pertencem, sobretudo à esfera pessoal e que poderiam ser conscientes” (FRANZ, 1999, p. 172). Jung identifica a existência de outro lado da personalidade humana revelado nos sonhos: “Portanto, seja qual for a

forma que tome, a função da sombra é representar o lado contrário do ego e encarnar, precisamente, os traços de caráter que mais detestamos no outro” (Id., 1999, p.173).

A teoria psicanalítica de Jung (1999) determina a existência do lado sombrio da personalidade humana, outro lado, talvez um mundo duplo, algo não muito bem compreendido porque se refere aos sentimentos mais obscuros, atos impulsivos ou a comportamentos negativos. Esses comportamentos referidos pelo psicanalista, geralmente, não são percebidos por quem os pratica e de algum modo podem até ser admitidos como “todos aqueles pequenos pecados que já se terá confessado dizendo: Não tem importância; ninguém vai perceber e, de qualquer modo, as outras pessoas são assim” (FRANZ, 1999, p. 198).

Numa análise recente sobre o duplo, o psicanalista Abrão Slavutzky (2009) reúne algumas impressões sobre a visão especular e a duplicidade, abordando com propriedade questões como o estranhamento, imagem, espelho e narcisismo. A ideia de Slavutzky é provocar uma discussão a respeito do processo de autoconhecimento a partir da análise de algumas situações vivenciadas em seu consultório. A duplicidade poderia ser interpretada como um processo de divisão “porque há dentro de cada um de nós um estranho que irrompe nos sonhos, nos pesadelos que nos acordam, nos atos falhos que se chamam de inconsciente” (SLAVUTZKY, 2009, p.84). O psicanalista entende a importância da palavra e em decorrência disso da escrita. Nesse sentido faz uma análise histórica da escritura dos duplos e que possam estar relacionadas à temática do duplo desde as origens, passando pelo período de intensa produção literária nos séculos XVIII e XIX.

O duplo percorre uma longa trajetória na história da humanidade e no decorrer do tempo foi investigado sob vários ângulos, analisado à exaustão incorporou o legado de várias civilizações, agregando diversos valores e nuances dos movimentos culturais, filosóficos, políticos e científicos que eclodiram. Coube à literatura demarcar estes momentos com inúmeras obras de diferentes autores que souberam explorar com maestria o tema do duplo e os elementos que a compõe: Hoffmann, Poe, Stevenson, Dostoievski, Borges, Cortázar e Saramago são exemplos clássicos dessa intrigante temática da literatura.

### **1.3 O duplo e a literatura**

A temática do fantástico na literatura definida por Tzvetan Todorov (2004) pode ser entendida como a “hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, em face de um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2004, p.31) e que essa hesitação é “a primeira condição do fantástico” (Id., p.37). Os acontecimentos da narrativa são articulados e produzem no leitor uma sensação de hesitação e essa sensação pode causar determinadas reações. O teórico afirma que existem três condições básicas para que o fantástico ocorra:

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. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação, encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. (TODOROV, 2004 p.38 - p.39).

As reações/hesitações produzidas no leitor variam de intensidade, numa gradação do estranho, fantástico e maravilhoso. Todorov desenvolve o seu pensamento afirmando que o estranho é quando o sobrenatural na narrativa fantástica tem uma explicação racional; mas se o sobrenatural é aceito sem qualquer questionamento tem-se o maravilhoso. O teórico apresenta como exemplo de narrativas típicas do estranho, as obras de Poe. O que solidifica e sustenta a permanência dos temas fantásticos na literatura ao longo do tempo é o aspecto da ambiguidade definida por Todorov, como a hesitação.

Assim sendo, a leitura ambígua e hesitante feita pelo leitor estabelece a condição necessária para que a literatura fantástica sobreviva em diversas obras, mesmo após o advento da psicanálise e da tentativa de elucidar a utilização dos recursos literários – a duplicação, o vampirismo, os bonecos autômatos, as sombras, os espelhos e os fantasmas - sob a ótica da ciência.

A ambiguidade narrativa construída a partir da personagem que interage com o leitor questionando se os fatos foram reais ou não, tem o efeito de produzir uma tensão, gerando imprecisão, incerteza sobre a veracidade dos fatos narrados e, na medida em que essa dúvida persiste, ocorre o estranhamento. Filipe Furtado (1980)

reconstrói os caminhos de Todorov, analisando o estranho e as suas variações. O estranho pode ser explicado racionalmente mesmo que fatos contrários às leis da natureza aconteçam, eles são resolvidos ou explicados dentro da narrativa. A tese utilizada por Furtado se sustenta através da afirmativa de que a fenomenologia do fantástico se concretiza num espaço e numa ação aparentemente normal. O autor português utiliza para enfatizar a sua assertiva a definição de fantástico utilizada por Roger Caillois: “O fantástico é ruptura da ordem estabelecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade quotidiana, e não substituição total do universo real por um universo exclusivamente maravilhoso” (1980, p.19). Tanto Caillois como Furtado entendem que a estrutura narrativa deve fazer com que o fantástico se consolide através da transformação de um estado de normalidade ou de uma realidade plausível para um estado em que elementos chamados meta-empíricos surjam no texto. Os elementos meta-empíricos são definidos pelo autor como:

A fenomenologia assim referida está para além do que é verificável ou cognoscível a partir da experiência, tanto por intermédio dos sentidos ou das potencialidades cognitivas da mente humana, como através de quaisquer aparelhos que auxiliem, desenvolvam ou supram essas faculdades [...], mas também todos os que, seguindo embora os princípios ordenadores do mundo real são considerados inexplicáveis e alheios a ele. (FURTADO, 1980, p.20).

Outro aspecto importante na literatura fantástica reside na constância da ambiguidade no decorrer na narrativa. O autor afirma por certo que o maravilhoso e o estranho conseguem levar a bom termo os elementos meta-empíricos envolvidos na trama: o primeiro pela aceitação implícita do leitor em compartilhar com a experiência de “um mundo inteiramente arbitrário” (Id.,p.34) proposta já no início da narrativa; o segundo consegue explicar à luz da razão os fenômenos apresentados. Entretanto, o fantástico empenha-se em prolongar durante a narrativa o aspecto ambíguo, colocando o leitor em tensão constante entre que é real ou que irreal. Furtado depreende de seus estudos que:

A essência do fantástico reside na sua capacidade de expressar o sobrenatural de uma forma convincente e de manter uma constante e nunca resolvida dialética entre ele e o mundo natural em que irrompe, sem que o texto algum vez explicita se aceita ou se exclui inteiramente a existência de qualquer deles. Em consequência, a primeira condição para que o fantástico seja construído é a de o discurso evocar a fenomenologia meta-empírica de uma forma ambígua e manter até o fim uma total indefinição perante ela. (FURTADO, 1980, p.36).

Outro aspecto importante refere-se às personagens que se caracterizam por “uma capacidade de reação geralmente fraca, quando não pela completa passividade perante as forças insondáveis que se agigantam contra ele” (Id.,1980, p.87). A personagem não consegue reagir diante de todas as transformações que se processam repentinamente, muitas vezes, fica atordoada, em outras, até se deixa levar pela situação compactuando com o destino traçado para si. No fim de seu ensaio sobre a construção da literatura fantástica, ele reitera alguns aspectos essenciais na organização desse tipo de texto para que se mantenha ambiguidade e o fantástico. Segundo o autor, os fatos inexplicáveis ou estranhos devem surgir de uma situação normal que tenha coerência e seja verossímil, a estrutura narrativa deve ser concebida de forma que as personagens emprestem credibilidade identificando-se com o leitor e com a ambiguidade do texto, além disso, o espaço deve ser indefinido “quase nunca o espaço fantástico poder ser integralmente realista” e, ainda, “híbrido, incerto e mal delimitado” (Id., 1980, p. 128).

O autor assegura a perenidade da literatura fantástica pelo seu caráter questionador e de posicionamento limítrofe entre realidade e fantasia. Nesse sentido Furtado relaciona alguns aspectos que sustentam a condição de manutenção do texto fantástico, tais como: a reflexão sobre aspectos da condição existencial humana, “sobretudo a atitude (quase sempre ambígua) deste perante o universo, o seu próprio abismo interior e o grande limite, a morte”.(Id.,1980, p. 138).

Carl Francis Keppler (1970) defende a ideia de que o duplo causa um sentimento ambíguo de atração e repulsa, ocorrendo num momento de fragilidade do eu original. Nesse sentido o duplo poderia ser algo complementar ou oposto – talvez o lado sombrio – que o sujeito tenha dificuldade de aceitar, como no caso de Mr. Hyde, da obra de *O Médico e o Monstro*, de Robert Louis Stevenson. Portanto, o autor caracteriza o duplo como uma parte não apreendida pela imagem de si que tem o eu ou por ele excluída: daí seu caráter de proximidade e antagonismo. Kepler faz o inventário de modalidades diferentes de duplo: o perseguidor, o gêmeo, o (a) bem-amado (a), o tentador, a visão de horror, o salvador e o duplo no tempo. Cita os estudos psicanalíticos de Jung como referencial para a sua pesquisa. O duplo perseguidor pode ser definido como um animal, um monstro, uma imagem no espelho, um retrato, uma fotografia ou como gêmeo que trai o irmão, usando da

ameaça e da força física para aniquilar o outro. No que se refere ao irmão gêmeo, Kepler (1970) entende que é o tipo mais antigo de duplo, advindo das tradições populares ou do imaginário popular.

O duplo como visão de horror não é tão perverso como o perseguidor, embora “a morte é a pior visão de horror” (id, p. 78) para o ser humano. O duplo, às vezes, não tende a maldade, pode ser bondoso como o Schützgeist das lendas germânicas que protegia a natureza, tido como a primeira versão de um duplo bondoso, caracterizando-se como o duplo salvador. Dentro dessa mesma premissa, o duplo como bem-amado refere-se aos amantes que, no entender de Kepler, são dois polos opostos magnetizados entre si, criando uma atração sempre mútua. O duplo no tempo remete a dualidade espacial, ou seja, percorrer espaços temporais ou estar neles ao mesmo tempo, de forma que o sujeito transita do passado para o futuro ou vice-versa.

No que se refere a Ralph Tymms em *Doubles in literary psychology* (1949), o duplo é dividido em dois aspectos: o psicológico (realismo subjetivo) e o alegórico (mundo objetivo). No primeiro tem-se “a figura do duplo que emerge do realismo subjetivo dos escritores românticos: a atitude paradoxal que insiste em reproduções dos processos mentais que sejam realistas e críveis, mesmo quando eles aparentam ter fundamento puramente subjetivo; as fantasias, as alucinações ou os transtornos da mente são tratados com a objetividade de casos psiquiátricos” (1970, p. 187). No segundo modo “aparece à luta entre o bem e o mal na alma humana” (Id., 1970, p.). Desses dois aspectos Tymms entende que houve “a evolução do Duplo; um é produto do inconsciente e, o outro, da mente consciente. Os dois representam perfeitamente as duas faces da cabeça de Jano” (KEPPLER, 1970, p.188). Irène Bessière, por seu turno, entende que o fantástico mantém-se atual porque a narrativa estabelece.

A duplicidade de uma forma que provoca a intervenção do leitor para melhor fazê-lo prisioneiro, graças aos efeitos estéticos, de uma ordem claramente emocional, das obsessões coletivas e dos marcos sócio-cognitivos. É por isso que não nos parece possível concluir, como faz Todorov, pela dissolução do fantástico na criação e nas técnicas literárias contemporâneas. (BESSIÈRE, 2009, p.17).

Juan Bargalló Carraté (1994) escreve que o tema do duplo tem despertado interesse em diversas áreas do conhecimento, sendo um mito da literatura ocidental

desde Platão. Para Carraté, o desdobramento seria uma forma de sobreviver frente à iminência da morte e, ainda, o reconhecimento do vazio existencial que existe no ser humano e a tentativa de preenchê-lo. Segundo o autor, baseado nos estudos de Dolezel, o duplo pode ocorrer de três formas distintas:

Por fusão, em um indivíduo, de dois indivíduos originariamente diferentes; esta fusão pode ser resultado de um processo lento de mútua aproximação até alcançar a identificação – como no relato William Wilson, de Poe – ou pode produzir-se de maneira imprevista e repentina, como se tratasse de uma aparição – como acontece na obra de Dostoievski. b) por fissão de um indivíduo em duas personificações do que originariamente não existia mais do que uma – assim ocorre nos relatos do O nariz, Gógol; c) por metamorfose de um indivíduo, sob diferentes formas aparentes que podem ser reversíveis – como na de Stevenson – ou irreversíveis [...] como ocorre na A metamorfose, de Kafka. (CARRATÉ, 1994, p.117)

Outro autor citado por Lamas (2004) que trata da temática do duplo é Yves Pélicier (1995), que classifica o duplo em seis categorias: o *duplo natural* (entendido como o gêmeo); o *duplo como fenômeno físico* (o eco, a sombra, o espelho); o *duplo fabricado* (um retrato, fotografia, silhueta, manequim, máscara); o *duplo como criatura* (fabricado de outro ser, um monstro) e o *duplo como transgressão* (a migração da alma, transferência, substituição psicológica) e o duplo como transformação (a metamorfose). Mencionar a temática do Duplo e não salientar o processo de intertextualidade entre as variadas obras citadas nesse trabalho é irrevogável. Assim, Júlia Kristeva (1970) elabora o conceito de dialogismo bakhtiniano propondo o termo *intertextualidade*, amplamente difundido. A autora defende que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto” (KRISTEVA, 1976, p.64). A construção textual remeterá a um entrelaçamento de textos, discursos, citações porque texto literário é um.

Conjunto de textos: é uma escritura-réplica (função ou negação) de um outro (dos outros) texto (s). Pelo seu modo de escrever, lendo o corpus literário anterior ou sincrônico, o autor vive na história e a sociedade se escreve no texto. (KRISTEVA, 1974, p.98).

Na interpretação de Kristeva a produção textual não se dá submissa aos aspectos gramaticais, mas estabelecendo relações de sentido dentro e fora do texto.

Essas relações são contempladas também por Leyla Perrone-Moisés, que faz uma associação entre os estudos desenvolvidos por Bakhtin e Kristeva assegurando que

Este trabalho constante de cada texto com relação aos outros, esse imenso e incessante diálogo entre obras que constitui a literatura. Cada obra surge como uma nova voz (ou conjunto de vozes) que fará soar diferentemente as vozes anteriores, arrancando-lhes novas entonações. (PERRONE-MOISÉS, 1978, p.63).

A aproximação pode ser feita através da intertextualidade e, mais recentemente, da transtextualidade referida por Gerard Genette. Alargando o conceito, Genette entende intertextualidade como transtextualidade, ou seja, “tudo aquilo que o coloca em relação, manifesta ou secreta com outros textos” (GENETTE, p.7, 2006). Ampliando conceitos já existentes, Genette dividiu a transtextualidade em cinco categorias: *intertextualidade*, *paratexto*, *metatextualidade*, *hipertextualidade* e *arquitextualidade*. Analisando mais atentamente a intertextualidade entende que ela se afirma em:

Uma relação de co-presença entre dois ou vários textos [...] como presença efetiva de um texto em um outro. Sua forma mais explícita e mais literal é a prática tradicional da citação [...] De outra forma menos explícita e menos canônica é a do plágio que é um empréstimo não declarado, mas ainda literal; sua forma menos explícita e menos literal é a alusão, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete. (GENETTE, p.8, 2006).

Dentre as categorias estabelecidas pelos estudos de Genette, a *arquitextualidade* compreende a “menção de título, subtítulo, da indicação de Romance, Conto, Poesia”, (GENETTE, 2006, p. 7) e, ainda, “o conjunto de categorias gerais ou transcendentais - tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. do qual se destaca cada texto em singular” (Id., 2006, p.7)

Por seu turno, Carlos Reis (2003) explica o sentido de *arquitextualidade* a partir dos estudos de Genette como sendo “uma propriedade ou um conjunto de propriedades articuladas entre si, que podem ser entendidas como referência geral capaz de explicar certas semelhanças que congridam muitos textos literários” (REIS, p.229, 2003). A respeito dessas semelhanças, podem-se considerar os modos, os gêneros e os subgêneros literários como elementos primordiais no estabelecimento da *arquitextualidade*, entretanto outras classificações podem

cumprir essa função: “o verso e suas modulações técnicas, as figuras de retórica, certos repertórios temáticos, míticos e simbólicos, podem revestir igualmente caráter convencional” (Id., pp. 231-232). Constata-se que a repetição de elementos temáticos em diversas obras, ao longo do tempo, pode constituir a *arquitextualidade*.

Para além do conceito de *arquitextualidade* referido acima, Genette faz uma ressalva de que “a transtextualidade ultrapassa então e inclui a arquitetura, ou algum outro tipo de relações transtextuais” (GENETTE, 2006, p.8). Dessa forma, a análise das obras “A queda da casa de Usher” e “Casa Tomada” poderiam constituir uma forma transtextual a partir do tema – o duplo – e da questão filosófica existencial do ser humano, seus conflitos e suas angústias ante o fato da duplicidade.

Ainda que a perspectiva de um ou de outro esteja mais próxima de seu tempo, é inegável a aproximação pelo tema e pela reflexão dos problemas vivenciados por seus protagonistas. Seja em diversos ambientes, os misteriosos e tétricos momentos vividos por Roderick o assolavam na sua solidão mórbida, limitada ao único espaço da casa. São detectados pelo terror de saber que os últimos descendentes Usher, tomariam junto com a casa.

Em “Casa Tomada”, Cortázar propõe ao leitor uma minuciosa leitura e releitura a desvendar os ecos e ruídos provenientes da casa em que vivem Irene e seu irmão. Os detalhes sonoros propõem uma espécie de sinestesia que interagem narrador, leitor e autor, pela aura de mistério e da sonoridade, vindos principalmente da casa, e voltados para os irmãos, dando ideia de duplo, um efeito de espelho.

### **Um retrato de Doppelgänger em “A Queda da casa de Usher”**

*A queda da casa de Usher* é um conto do escritor estadunidense Edgar Allan Poe (1839). Trata-se de uma narrativa perturbadora como todos os contos do autor. O conto investiga as profundezas escuras do subconsciente e rastreia os terrores ocultos da alma humana. Nunca antes (e poucas vezes depois) um escritor capturou tão completamente a melancolia, o tormento e a paixão corporificada num decadente estado mental.

Segundo Fábio Della Paschoa (2002), é apresentada uma narrativa que constitui o conto “A queda da casa de Usher”, uma impregnação do sentimento de medo. Nessa proposta, o gênero escolhido se enquadraria como uma novela

fantástica, em que o estranho seria um componente provocador desse efeito. Della Paschoa alega que Poe enquanto contista e teórico introduzia elementos de medo, melancolia e tristeza para a construção desse tipo de ambiente.

Certamente, quando nos remetemos a lugares tristes, tétricos e que não se ligam a paisagens que vibrem energia e calor, seguindo este pensamento, a composição para o lugar aponta para estações frias como inverno e outono. Dessa forma, essa tristeza grandiosa e acrescida de frio pela estação em que se passa o conto, idealiza um clima pesado e hostil cautelosamente pensado para conseguir os resultados desejados na elaboração da narrativa, que é o terror que parte do estranho. O conto é narrado em primeira pessoa por um personagem cujo nome não é revelado. Narra seus dias na casa do amigo Roderick Usher, que padece de uma doença. O amigo, sabendo do seu próprio fim, chama-o para o convívio por alguns dias. A temática do duplo é sutilmente proposta nos detalhes da casa, desde a estranheza pelo narrador quando chega a tal local, até o comportamento de seu amigo Roderick Usher e sua irmã gêmea Madeline, representantes das antíteses que permeiam o ambiente da casa como: vida/morte, luz/ trevas, atos morais/atos imorais, castração/sexualidade.

Se desde os primórdios até os dias atuais o tema do duplo instiga várias esferas e linhas artísticas, não seria equivocada mencionar que Edgar Allan Poe, com uma vida de jogatina e boemia, tenha vivido uma dualidade bem perceptível. Essas observações são sutilmente pautadas em suas obras, como o nosso objeto de estudo no sentido de *doppelgänger* do conto abordado. Otto Rank (1939), convencido pelo caminho científico eclodido na primeira metade do século XX, defende o ponto de vista de que autores como Poe, numa visão psicanalítica, correlacionam suas existências com a das suas obras, podendo-se dizer que o objetivo primordial do escritor era exteriorizar e exorcizar seus anseios e fantasmas mais particulares, transferindo esses sentimentos para a forma escrita.

Diante de tão fortes indícios, Rank procurou ignorar as criações literárias e /ou arquétipos de personagens de muitos autores, a exemplo de Hoffmann, Maupassant Dostoiévski e Poe para evidenciar a temática do Duplo e os conflitos psíquicos ou perturbações emocionais vividas por esses autores. Afirmar que a psicologia auxiliou e auxilia a compreender um pouco desses arquétipos e personificações tratadas por Poe no Conto “A Queda da casa de Usher” não é algo totalitário, mas os personagens envolvidos na trama, no caso Roderick e Madeline, condicionam-se a

serem gêmeos, e padecem das mesmas enfermidades, o que já é motivação bastante para estarem mais que ligados por condições genéticas ou sociais. Além de serem os últimos descendentes da linhagem Usher, motivo provocador de sentimentos como angústia e melancolia, ambos protagonizam e vivenciam a perda da casa pela queda. Roderick permanece tético ao ver em sua irmã o desfalecimento gradativo e isso o perturba, pois remete à ideia de morte. \_Seriam tais personagens extensões de personalidade neurótica do autor, provenientes do tempo em que ganharam mais destaque, ressaltando os estudos da psicanálise eclodidos na primeira metade do século XX?

Masgão (2009) propõe que o aprofundamento da temática do duplo destacou-se pela publicação de *Das Unheimlich* (O estranho), de Sigmund Freud, em 1919. Nesta obra o psicanalista afirma que o tema do estranho liga-se diretamente ao que provoca medo e pavor. O diálogo elaborado por Freud em seu texto situa-se entre o familiar e o estranho, propondo analisar um domínio particular sobre a estética e suas concepções mais clássicas, tendo no estranhamento do belo o motivo provocante dos sentimentos de medo e pavor além de tais sentimentos já serem condicionados por fortes ligações. A autora observa que o *Unheimlich* freudiano e o efeito limiar visual que a imagem pode surtir, comungam da prática de abdicação, ou renúncia, já que a causa em comum em ambos os casos está fundamentada na perda. Ao refletir sobre essa particularidade estética e o domínio da mesma, situamos aí o estranho, o inquieto.

Freud discute sobre os vários significados que o léxico *heimlich* tem na língua alemã e assegura que esses significados orbitam em dois polos representacionais. Se de um lado quer dizer tudo aquilo que qualifica a casa: o familiar, a intimidade, o doméstico; o conforto; o abrigo, em outro polo ficará tudo aquilo que evoca mistério, segredo: oculto, dissimulado, clandestino. Portanto, o mesmo vocábulo, *heimlich*, é designado para situações bem diferentes, e, em alguns casos, acaba empregado por seu antônimo: *Unheimlich*. A palavra *unheimlich* particulariza-se com um sentido de estranheza, inquietação e mesmo terror. Freud destaca o uso inovador da palavra feito por Schelling: "*Unheimlich* seria tudo o que devia ter ficado oculto, secreto, mas que se manifestou" (FREUD, [1919]1981, p. 2487).

Observa-se agora como Edgar Allan Poe elabora o jogo dialético, propondo demarcações entre o familiar e o estranho, entre o especular e o *escópio*, mexendo com a força limiar visual da imagem da casa em “A queda da casa de Usher”. Ele aproveita a casa como espaço privilegiado para o exame da inquietude, da estranheza, essa singular trama de espaço e tempo marcada pela fala de norte e pela perda. A ideia de casa como algo íntimo, pessoal, é ressaltada quando mencionados vocábulos que exprimem essa identificação, tais como: “estar em casa”; “sentir-se em casa”; “voltar para casa” ou mesmo “sair de casa”, tendo assim uma intimidade entre o si e o lugar (casa). Segundo Porge (2007), a expressão francesa *chez soi* é especialmente demonstrativa dessa relação entre o ser e o lugar da casa como constitutivo da identidade, ainda mais que a preposição *chez* é uma forma átona do antigo francês *chiés*, que significa “casa”. Geralmente o espaço “casa” traz consigo as marcas do lugar de origem que é abdicado quando partimos de casa. Uma espécie de nova identidade surge fora do local de origem, e passa a experimentar antíteses tais como: o contato com a origem, mas a perda da origem; o desejo, mas também o luto; o todo, homogêneo, porém o heterogêneo, o diferente.

Diante dessas colocações, fica claro que esse lugar (casa), não se delimita ao que nos é familiar, mas pode direcionar uma entidade desconhecida, estrangeira. Nesse fundamento, o conto de Poe permite questionar o lugar da casa exclusivamente como lugar de reconhecimento e pertencimento. A casa do conto é um lugar que pode revelar aquilo que não reconhecemos, ou não assimilamos como fazendo parte do Eu e, com isso, o que até então estava oculto revela-se através da dimensão assustadora do olhar aproximando a experiência do *unheimlich* da experiência da assombração.

O conto tem início durante um pesado e sombrio dia de outono, em que o narrador e também amigo de infância de Roderick Usher, é convidado por este último a passar algumas semanas na propriedade dos “Usher”. Ao deparar-se com a casa na caída das sombras do crepúsculo, de súbito, ao primeiro olhar, ele é tomado por um sentimento de angústia insuportável:

Contemplei o panorama a minha frente – a casa simples e os aspectos simples da paisagem da propriedade, as paredes soturnas, as janelas vazias, semelhantes a olhos, uns poucos canteiros de caniços e uns poucos troncos brancos de árvores mortas, que só posso comparar a qualquer sensação terrena, lembrando os instantes após o sonho de ópio. Para quem dele desperta a amarga recaída na vida quotidiana, o terrível tombar do véu. (POE, 1981, p. 80).

Nota-se que desde o começo o narrador propõe ao leitor inserir-se numa atmosfera fria e depressiva, marcada pelo oculto, pelo mistério tendenciado a uma angústia extrema, aflição esboçada quando o narrador observa o lado exterior da casa e descreve o que sente: *“Era uma sensação de alguma coisa gelada, um abatimento, um aperto no coração, uma aridez irremediável de pensamento que nenhum estímulo da imaginação poderia elevar ao sublime”* (POE, 1981, p.7). Observa-se que o narrador, quando fica defronte à Casa de Usher, de início revela uma *“insuportável tristeza”* provocada pelas *“imagens naturais mais severas da desolação e do terrível”* (Id., p. 7). Brevemente essa sensação será acentuada: a consciência da superstição (assim diz Poe) potencializou aquela sensação, o sentimento de terror. Roderick Usher, o anfitrião do narrador, também revela seu terror. Essa latente tristeza diagnosticada pelo narrador convida o leitor a se preparar para situações que irão brevemente acontecer. Essas situações despertam sensações provocadas pelos sentidos que Roderick Usher excita em seu amigo visitante, uma espécie de caso, ou algo inexplicável e estranho poderia eclodir a qualquer instante. Esse momento é ressaltado quando o narrador se refere a *“(...) a simples casa, a simples paisagem característica da propriedade, os frios muros, as janelas que se assemelhavam a olhos vazios, algumas fileiras de carriços e uns tantos troncos apodrecidos (...)”* (POE, 1981, p.7).

As ideias sobre o desmoronamento da casa, além de ecoarem forte no próprio título do conto, aparecem intrinsecamente em passagens como: “desde as sombras que caem”, “o véu que tomba...” Supostamente a ação de cair ou queda parece algo presente, mas o narrador não sabe esclarecer o que é essa presença que provoca terror e angústia. Ele se pergunta o que produz essa perturbação ao apreciar a casa, todavia a resposta parece transformar-se em eco a indagação feita pelo narrador. A imagem de queda é novamente apresentada:

Dirigi o cavalo para a margem escarpada de um pântano negro e lúgubre que reluzia parado junto ao prédio, e olhei para baixo, para as imagens alteradas e invertidas dos caniços cinzentos e dos lívidos troncos de árvores e das janelas semelhantes a órbitas vazias. (POE, 1981, p. 81)

A visão do narrador é direcionada à queda, sugestionada pelo âmbito físico, psicológico da casa refletido nas águas do pântano, fazendo surgir o olhar na configuração de órbitas vazias. Portanto, a ação causada pela queda/perda da visão

que se esta, ou faz presente, cria uma dimensão assustadora do olhar. A consequência dessa queda/subtração da visão é uma revelação de contemplação, um olhar mais cauteloso e minucioso da casa, e é esse olhar que faz com que o narrador se apavore:

Quando ergui os olhos da imagem da casa no pântano para a própria casa, cresceu-me no espírito uma estranha fantasia – uma fantasia tão ridícula que só a menciono para mostrar a viva força das sensações que me oprimiam. Tanto eu forcara a imaginação que realmente acreditava que em torno da mansão e da propriedade pairava uma atmosfera que não tinha afinidade com o ar do céu, mas que exalava das árvores apodrecidas e do muro cinzento e do lago silencioso – um vapor pestilento e misterioso, pesado, lento, francamente visível e cor de chumbo. (POE, 1981, p. 82)

"O efeito atmosférico de uma desapareição capaz de invadir todo o espaço, de *densificá-lo*. Com essa *densificação* impõe-se o poder da estranheza" (Didi-Huberman, 2001, p. 123). A citação configura uma casa em condições de abandono, sem vida, sugere o odor de apodrecimento e a ausência de ar mais puro. Também esse cheiro volta-se para as coisas degradadas, advindos das cinzas dos objetos, vestígios que não estão mais presentes, porém insistem em *presentifica-se* como uma espécie de matéria de ausência. É nessa esfera melancólica e fria que se instauram os mistos sentimentos dos irmãos gêmeos Roderick e Madeline.

Com ênfase no primeiro personagem e suas particularidades, sutilmente demonstradas pela ótica do *doppelgänger*<sup>1</sup>, Nicole Fernandez Bravo (2000) observa que o poder da estranheza transforma o espaço físico da casa. Ao caminhar pelo interior da casa, o narrador encontra em seu trajeto as esculturas, os forros, as sombrias tapeçarias das paredes, a negrura do ébano dos assoalhos. Esses objetos eram bem íntimos ao narrador na fase pueril, No entanto, naquele momento os mesmos objetos produziam de certa forma, algumas fantasias. Tais fantasias reforçam os sentimentos que o invadem desde o primeiro olhar sobre a casa: "Senti que respirava uma atmosfera de tristeza, um ar de melancolia acre, profunda e irremissível pairava ali, penetrando tudo" (POE, 1981, p. 84). Esse espaço soturno compara-se ao escuro ébano, propaga a dimensão que se abre para a melancolia, visto que este sentimento impregna-se em matéria, pois, de certa forma passa a contaminar os moveis, os objetos e o ar que se respira. Desfaz assim as fronteiras

---

<sup>1</sup> Termo consagrado pelo romantismo alemão e designado como "aquele que caminha ao lado".

entra a vida e a morte, o que é conhecido e o que é estranho.

O sentimento de estranheza permeia o espaço físico da casa, contaminando também o encontro entre Roderick Usher e seu convidado. A desfiguração física reportada pelo narrador sobre o proprietário da casa faz com que este último se torne irreconhecível: "Foi com dificuldade que cheguei a admitir a identidade do fantasma à minha frente com o companheiro de minha primeira infância" (POE, 1981, p. 84). O amigo de infância aparece apenas como uma sombra do que já foi antes:

A lividez cadavérica da pele e o brilho sobrenatural do olhar, principalmente, me deixaram atônito e horrorizado. Também seu cabelo crescera à vontade e sem limites; e com ele, na sua tessitura de aranhol, mais fluuava do que caía em torno da face, eu não podia, mesmo com esforço, ligar sua aparência estranha com a simples ideia de humanidade. (POE, 1981, p. 84)

Nessa visão, em determinado momento volta a figura bem familiar do amigo de infância, acossada entre a vida e a morte. Paralelamente, tem-se um limite que se desfaz e um limiar que se abre. Esta experiência retrata a anulação do olhar como perda do ver, o enxergar do sentido anatômico, mas ao mesmo tempo adquire o aparecimento do que é dissimulado. O que se abre é justamente a dimensão do olhar na sua relação com a angústia que desfaz os suportes nos quais apoiamos nossa identidade. O narrador passa pelo exame do sentimento de estranheza e total dúvida, *desnorteação* por não saber mais quem é o seu amigo? Qual será sua verdadeira identidade? Seria o mesmo Roderick Usher ou apenas um espectro? A ausência da certeza o inquieta, e também o deixa coagido. É nesse clima que Roderick fala de sua enfermidade que o deixa tão moribundo e cadavérico, atribuindo parte da culpa dessa mazela a casa em que vive, alegando assim a influência da edificação sobre seu corpo e espírito:

Influência que certas particularidades da forma e da substância de sua casa familiar exerciam sobre seu espírito; efeito que o físico das paredes e pedras cinzentas e do sombrio pântano em que esse conjunto se espelhava, afinal, produzira sobre o moral de sua existência. (POE, 1981, p. 84)

Entretanto, Roderick atribui o seu estado mórbido e tétrico à morte repentina da irmã doente, tornando-o o último sobrevivente da descendência dos Usher. Esse

fato provoca certa combinação no que diz respeito ao desaparecimento da irmã junto ao desaparecimento da linhagem, dando vazão à materialização da figura espectral do fantasma. Roderick Usher é a própria figura do desaparecimento, sombra do que fora um dia a linhagem da família Usher, sua riqueza, suas posses, seu sofrimento, seu nome. Nessa personificação da perda, o funcionamento dele no texto é atribuído como um limiar visual, pois mimetiza as sobras, as cinzas e as sombras. O definhamento de sua genealogia é incorporado por uma espécie de atração pelo inorgânico, na qual o “eu” se expande além de seus limites e se dilui no espaço da casa.

No lapso de tempo em que fica na casa, o narrador esforça-se para amenizar a melancolia do amigo e lhe faz companhia, fazendo atividades de leitura, pintura, ou ainda escutando-o tocar. Porém nos desenhos do último sobrevivente da linhagem Usher é diagnosticada uma corporização de todo o terror que o habita. Ele faz um desenho, um quadro simbolizando o interior de uma adega, ou túnel muito longo e de forma retangular, com paredes baixas, brancas e polidas, desprovido de qualquer tipo de adereço. A figura leva-nos a crer num local subterrâneo que jaz a uma profundidade excessiva, bem abaixo da terra. Entretanto, sem nenhuma fonte de luz perceptível e não sendo vistas saídas no grande percurso detecta-se que "uma efusão de intensos raios rolava de uma extremidade a outra, tudo banhado de esplendor fantástico e inapropriado" (POE, 1981, p. 88). A imagem do quadro revela uma espécie de labirinto subterrâneo, de extremo terror que chega a desorientar, faz-nos experimentar a perda, pois não existe saída, não existe um caminho a seguir, apenas corredores intermináveis que não levam a lugar nenhum. Didi-Huberman argumenta que

Nessa situação, somos ao mesmo tempo forçados a uma passagem que o labirinto decidiu por nos, e desorientados diante de cada porta, diante de cada signo de orientação. Estamos de fato entre um diante e um dentro. E essa desconfortável postura define toda a nossa experiência, quando se abre em nós o que nos olha no que vemos. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 234)

Fora o quadro já mencionado anteriormente como ligação com o inorgânico, um poema recitado pelo amigo chama a atenção do narrador, pois revela a crença de que todos os seres desprovidos de vida, ou seja, inorgânicos, são dotados de

sensitividade. Essa crença de como o inorgânico é provido de sensitividade está ligada às pedras cinzentas da casa de Usher:

As condições da sensitividade tinham sido aqui, imaginava ele, realizadas pelo método de colocação das pedras; a ordem de seu arranjo, os fungos que as revestiam, as árvores mortas que se erguiam ao seu redor e, acima de tudo, na sua duplicação nas águas dormentes do lago. A prova da sensitividade haveria de ver-se na gradual condensação da atmosfera que lhes era própria, em torno das águas e dos muros. O resultado era visível naquela influência silenciosa que, durante séculos tinha moldado os destinos de sua família e fizera dele o que ele era, tal como eu o via agora. (POE, 1981, p. 90)

Dá-se aí uma espécie de antropomorfismo que quebra as fronteiras entre o vivo e o morto, o orgânico e o inorgânico, faz referência ao tema do duplo presente no reflexo das águas do pântano, também lembrado na identidade entre os espaço físico da casa e o espaço psíquico dos seus residentes, ao ponto de o mesmo nome ser empregado para identificar ambos:

Era essa deficiência, pensava eu, enquanto a mente examinava a concordância perfeita do aspecto da propriedade com o caráter exato de seus habitantes, e enquanto especulava sobre a possível influência que aquela, no decorrer dos séculos, poderia ter exercido sobre estes, era essa deficiência, talvez de um ramo colateral, e a conseqüente transmissão em linha reta, de pai para filho, do nome e do patrimônio, que afinal tanto identificara a ambos, a ponto de dissolver o título original do domínio na estranha e equivocada denominação de Casa de Usher, denominação que parecia incluir na mente dos camponeses que a usavam, tanto a família quanto a mansão familiar. (POE, 1981, p. 82)

A temática do Duplo é identificada no conto também pela semelhança entre Roderick Usher e sua irmã gêmea Madeline. Ao desfalecer, Madeleine tem o corpo conservado em um dos aposentos da casa: uma adega úmida e pequena, sem acesso à entrada de luz, posta no subterrâneo. O narrador olha seu rosto alguns segundos, contemplando-a antes que o caixão seja fechado e ela definitivamente seja enterrada na casa transformada em sepultura:

Uma semelhança chocante entre o irmão e a irmã deteve então, em primeiro lugar, a minha atenção; e Usher, adivinhando, talvez, meus pensamentos, murmurou umas poucas palavras, pelas quais vim a saber que a morta e ele tinham sido gêmeos e que afinidades, duma natureza mal inteligível, sempre O haviam existido entre eles. (POE, 1981, p. 92)

Falar sobre o duplo torna-se complexo para Freud e outros psicanalistas como Lacan. Segundo Didi-Huberman, a concepção do duplo caracteriza ao mesmo tempo algo que repete a humanidade, conferindo-lhe um caráter de antropomorfismo, uma espécie de duplicação do ser, o que lhe atribui o caráter de inumano através de uma forma independente, animada de sua própria vida de objeto puro. Freud observa o caráter ameaçador do estranho/*unheimlich* na sua análise no antecitado conto de Hofmann, fazendo uma ponte com a temática de cegueira. O experimento do estranho iguala-se ao experimento visual de ousar não ver mais. Surge através do estranho a dialética do olhar, ora com a perda da visão é visto o olhar, de um lado o ver perdendo e do outro ver aparecer o que disfarça.

O conto “A queda da casa de Usher” quase chega ao fim quando Madeleine volta do mundo dos mortos; pois a mesma havia sido sepultada viva. O ensanguentado cadáver de Madeleine cai sobre o irmão. A queda dos corpos ocorre durante a queda da casa: "Houve um longo e tumultuoso estrondar, semelhante à voz de mil torrentes e o pântano profundo e lamacento, a meus pés, fechou-se lúgubre e silente, sobre os destroços da casa de Usher" (Poe, 1981, p. 98). Chega ao fim toda linhagem da família, e a casa torna-se um mausoléu dos últimos descendentes Usher, que desaparece instantaneamente quando o pântano a engole, o mesmo pântano que outrora refletia a imagem da casa invertida nas águas sujas.

O túmulo propõe uma imagem simbólica da dupla potência enquanto limiar visual laborada por Poe no decorrer do conto. Ele representa paralelamente aquilo que vela, e dissimula a falta e aquilo que dá corpo à falta, no caso, Madeleine:

Assim, diante da tumba, eu mesmo tombo, caio na angústia. E a angústia de olhar o fundo o lugar do que me olha, a angústia de ser lançado à questão de saber e de não saber o que vem a ser meu próprio corpo, entre sua capacidade de fazer volume e sua capacidade de se oferecer ao vazio, se abrir. (Didi-Huberman, 1998, p. 37).

O conto “A queda da casa de Usher” pode ser entendido como uma obra cheia de metades que formam antíteses, ao mesmo tempo em que se completam, e outras vezes esboçam ressignificações.

Quando chega à casa de Roderick, o narrador depara-se com duas janelas simbolizando olhos vazios, entre as quais é observada uma rachadura. No mais, a

casa fica quase agregada ao pântano, que reflete sua arquitetura ameaçadora. O dono da propriedade Usher também revela que na sua família nunca houve ramificações; geralmente os habitantes da casa vinham de linhagem direta, e certamente, os únicos descendentes diretos eram os gêmeos Roderick e Madeleine Usher. A partir disso, é possível supor que a casa, a “metade real”, por estar refletida no pântano, que forma a “metade simbólica”, está prestes a desaparecer, pois o pântano é justamente um lago morto, em que nada mais cresce – o reflexo na água é uma espécie de premonição. O pântano constitui a “metade morta”, que se contrapondo à “metade viva” da casa, representada pela vegetação dos canteiros, algo vital que, assim como os gêmeos, resiste em terreno hostil.

A rachadura presente na casa, que a divide ao meio, forma duas metades complementares, seguindo esta linha de pensamento temos os gêmeos de sexo diferente que constituem uma unidade. A separação provocada pela rachadura nas duas janelas podem representar os olhos de duas faces similares, igual às dos gêmeos, que são muito próximos um do outro. A casa expõe a relação de dependência desses irmãos, cuja ligação indissolúvel é imprescindível à sua sobrevivência. Já que em toda a narrativa Poe meticulosamente cria metáforas para casa, não seria equivocado afirmar que o interior da mesma pode simbolizar a mente de Roderick. Essa simbologia nos permite criar para a parte escura da casa, no caso o porão, os desejos secretos e o subconsciente de Roderick- quanto a parte iluminada, restaria a simbolização pela luz da razão e consciência do personagem. Essa dupla oposição presente na casa, fica evidente quando o irmão sente-se culpado pelos desejos secretos de fantasias incestuosas; resolve enterrar sua irmã no porão, e acabar, de vez com sua culpa, reprimindo tais desejos. Entretanto, como o reprimido busca meios de vir à tona, Madeleine volta para o mundo dos vivos, e aterroriza a consciência Roderick.

No fim desse jogo de oposições o narrador lê para seu amigo, algo “fictício”, mas que fala do inorgânico, da ideia de morte, e ao mesmo tempo algo que de fato, ocorre no plano “real” uma espécie de dúvida que finaliza a história de Edgar Allan Poe. Findada a leitura, o narrador e seu amigo vivem uma situação “surreal” pautada na leitura, trazida para o plano da realidade. Essa construção da ficção abordando a realidade pode ser a representação dos desejos de Roderick vindo à tona, e por vez, sua metade vinda para completá-lo, vindo para juntar-se a ele. Também é importante

observar que o narrador, de certa forma, representa o mundo exterior à casa. Já Madeleine representa o mundo interior de Roderick, proibido de consumir seu desejo pela irmã, recorrendo como válvula de escape ao mundo exterior. O conto de Edgar Allan Poe nos permite questionar o lugar da casa como lugar de reconhecimento, familiarização e pertencimento, ao inserir a dimensão do assombro que marca a passagem do familiar (*heim*) para o estranho (*unheimlich*). O espaço confortável da casa, assim como o registro do Eu, pode oscilar colocando em contato o familiar e o estranho, transformando o ninho em labirinto. Com isso, mesmo na experiência cotidiana de se olhar no espelho, pode-se chegar a um momento em que a imagem especular se modifica e dá a ver a dimensão assombrosa do olhar, apontando para o duplo.

### **“Casa Tomada”: O Duplo espacial**

O conto “Casa Tomada” foi incluído na coletânea de contos *Bestiário*, publicada em 1951 e expõe ao leitor uma narrativa-discursiva perturbadora de terror: trata-se da história de um casal de irmãos (Irene e o narrador-protagonista) que vivem em harmonia e afastados do mundo na casa de seus antepassados. Entretanto, essa harmonia, esse espírito tranquilo presente na casa, é cessado por ruídos oriundos da parte mais afastada da casa, a que os irmãos respondem de forma passiva. Depois de algum tempo, os ruídos ecoam por toda a casa, tornando-a insuportável, quando ambos resolvem abandoná-la apenas com as vestes do corpo. Neste conto o elemento perturbador são os ruídos oriundos da parte afastada da casa, que assombram os protagonistas tanto quanto o leitor. Embora seja uma narrativa de estrutura linear, “Casa tomada” causa estranheza ao não revelar o que seriam esses ruídos, obrigando o leitor a um retorno ao texto, um ir e vir, tal como o tecer e o destecer de Irene, lembrando o que fazia Penélope em *A Odisseia*, de Homero, enquanto esperava a volta de Ulisses para que não fosse obrigada a escolher um novo companheiro. Irene tece seu trabalho, mas não o termina porque este é símbolo do seu desejo mais íntimo, do seu inconsciente, que prefere ignorar, mas que será manifestado mais adiante pelos ruídos na casa.

Na medida em que Irene realiza a tarefa de tecer e destecer, devemos igualmente fiar e desfilar o emaranhado de significações ocultas nos textos textuais. Esta função perceptível e ativa que não se restringe apenas ao analista ou

crítico, cabendo também ao leitor, uma vez que para Cortázar, “la novela es un género total, un juego de reglas insospechadas en el que el papel del lector es tan importante como el del creador” (CORTÁZAR, 2004, p.22)

Tratando-se de “ilusão novelesca”, Greimas diz que ela “... consiste em estabelecer, como diz o dicionário, para além do normal e do trivial, “uma aparência desprovida de realidade”, os preparativos da leitura visam, como se vê, a tornar essa realidade o mais confortável, o mais aceitável possível” (GREIMAS, 2002, p.58).

A citação acima sugere ao leitor o prazer e o deleite de interagir com a obra, pelo viés estético, e da sua visão quando dialoga com o texto. “Casa Tomada” revela no seu fantástico um mundo em que não faltam condições para arquétipos imaginários criados a partir desse dialogo entre texto e leitor, trazendo os ecos da casa para uma realidade mais aceitável, ou a fuga da mesma, do modo como o leitor- narrador possa determinar.

Clément Rosset (1976) faz um estudo sobre o tema da “ilusão” que foca a análise do real na fuga, através da ilusão e da duplicação da personalidade. Uma reflexão filosófica sobre o que é real ou o que é duplo credita à ilusão a forma mais utilizada para o afastamento da realidade, e passa criar uma nova possibilidade, outra maneira de sentir, perceber o mundo. A ilusão nesse sentido seria uma blindagem contra a realidade diante de nossos olhos. Concluímos então, acerca dos postulados filosóficos de Rosset, que a negação do real faz com que se queira buscar uma fuga para bem distante da realidade, possivelmente para não vivenciar a sua crueldade e dureza, surgindo paralelamente outros mundos, com personalidades e atitudes duplas.

As formulações de Rosset pautam-se não apenas nas duplicações de pessoa, tempo e espaço, mas também no que se refere à ilusão. A ilusão transforma uma coisa em duas, sendo uma delas o normal e o trivial, a que o autor chama de *espaço do cosmos*, e a outra uma aparência desprovida de realidade, o *espaço do caos*.

Nicole Fernandes Bravo, por sua vez, cita Keppler (1972) para afirmar que o duplo nem sempre é idêntico ao ser original, podendo ser o exato oposto ou a complementaridade dele:

É sempre uma figura fascinante para aquele que ele duplica, em virtude do paradoxo que representa, (ele é ao mesmo tempo interior e exterior, esta aqui, e lá, é oposto e complementar), e provoca, no original, reações emocionais extremas (atração/repulsa). De um outro lado do

desdobramento a relação existe numa tensão dinâmica- o encontro ocorre num momento de vulnerabilidade de seu original. (BRAVO, 1997, p.263).

Quando torna a falar do outro, o narrador passa a se revelar no discurso, até porque tanto a casa quanto Irene carrega características semânticas comuns ao protagonista. Destaquemos algumas afinidades entre Irene e o narrador: a) os dois residem na casa há muito tempo, executam atividades cotidianas para deixá-la sempre limpas e b) a casa torna-se o referencial de ambos, pois todos os cuidados são a ela destinados: “Era para nós agradável almoçar pensando na casa ampla e silenciosa e em como nos bastávamos para mantê-la limpa. Às vezes chegamos a pensar que foi ela que não nos deixou casar” (CORTÁZAR, 1971, p.11).

Cleusa Passos (1986) faz uma interpretação psicanalítica da casa, observando que as repressões das personagens ficam guardadas uma espécie de recalque obtido pela negação do prazer. Em contraponto, esse prazer é disfarçado ou substituído pelas atividades que ambos realizavam rotineira e silenciosamente na casa: a ida do narrador ao centro para comprar lã para sua irmã e para ver se há livros de literatura francesa; a preparação do almoço pontualmente ao meio-dia, a ação de Irene de tecer e destecer, dentre outras atividades que fazem parte do normal e do trivial, ou do *espaço do cosmos*.

É importante ressaltar que a casa passa ser mais figurativa quando os sons advindos de longe tomam conta de todo o espaço. Anteriormente à eclosão desses estranhos sons, a casa já se encontrava dividida. O cosmos situa-se num espaço dominante, já que os personagens localizam-se nele, e é a partir desse lugar que passa a existir um discurso, que por sua vez constrói uma enunciação. Tais proximidades são destacadas nas seguintes passagens textuais: “ala dianteira”, “nesta parta da casa”, “a chave estava do nosso lado”, “teremos de viver neste lado”, “do nosso lado”. Esses vocábulos constituem um caminho figurativo da proximidade, e também figuram como *espaço do cosmo*. Verifica-se essa relação de intimidade, de proximidade nos pronomes demonstrativos “esta” e “este” e nos possessivos “nosso”, referente ao lado da casa em que se encontram as personagens.

Contraopondo-se ao *espaço do cosmos*, aparece o *espaço do caos* na segunda metade do conto, em que toda a trajetória da narrativa é um espaço enunciativo, ou seja, está longe da enunciação, do lugar onde o narrador se localiza e faz o discurso. Podemos observar o curso figurativo do distanciamento da

enunciação, ou o *espaço do caos*, nas seguintes expressões: “a parte mais afastada” (duas recorrências), “essa parte”, “o outro lado da casa”, “a parte do fundo”, “a parte tomada” (duas recorrências), “ao outro lado da casa”, “do outro lado”. O pronome demonstrativo “essa” e o adjetivo “outro” remetem ao lado misterioso não muito frequentado pelas personagens.

Passos nos diz que o espaço duplicado (cosmos e caos) em “Casa tomada” encontra-se na porta de carvalho, que atua como uma divisa, uma espécie de demarcação dos limites do cosmos e do universo caótico, caracterizada pela invasão de estranhos ruídos. A mesma porta afasta aquele espaço do outro onde se encontram o narrador e Irene. A autora observa que “A casa, por sua vez, é descrita com pormenores e se ressalta, no início, pela extensão, mas a porta, que a divide ao meio, termina por transformá-la, em dois espaços distintos e incomunicáveis: o habitável e o “tomado” (PASSOS, 1986, p.19).

Sendo assim, a casa se divide em duas partes isoladas, incomunicáveis, sem total harmonia para fundir-se ou ficar lado a lado. No artigo “Incesto y espacialización del psiquismo em “Casa tomada” de Cortazar”, Valentin Pérez Venzalá (1998) através da intertextualidade, aponta no conto “A queda da casa de Usher” a mesma temática da espacialização do psiquismo. Ele acredita na relação entre a distribuição do espaço da casa e a mente humana, que seria explicada por Freud: a parte mais isolada significaria a censura, o inconsciente, enquanto a parte dianteira, o âmbito de vivência dos protagonistas do conto de Cortazar, representaria o pré-consciente.

Absorvendo os postulados do duplo evidenciados por Clément Rosset, compreendemos uma reciprocidade com a proposta analítica de Venzalá, uma vez que nesse segmento, a ala dianteira da casa seria o lado perceptível, mais evidente e visível; já a parte mais afastada representa o lado inerente, perdurável, ou seja, a subjetividade das personagens, seus anseios guardados silenciosamente, uma vez que se manifestam através dos ruídos da casa durante a tomada e figuram-se também pelos sonhos.

É necessário recordar o ato em que o narrador ouve pela primeira vez os ruídos, a princípio, age pacificamente fechando a porta de carvalho: “Atirei-me contra a porta antes que fosse demasiado tarde, fechei-a violentamente, apoiando o corpo; felizmente a chave estava do nosso lado e, além disso, puxei o grande ferrolho para maior segurança” (CORTÁZAR, 1971, p.14). A ação de fechar a porta estupidamente, de forma brutal, como se tivesse sido coagido, rompe com a esfera

harmônica latente no início do conto, onde rotineiramente as mesmas ações eram empreendidas. O Universo de tranquilidade e segurança agora era ameaçado pelos ruídos que modificavam a rotina de toda casa.

Em “Casa tomada” a atmosfera caótica é aos poucos inserida. Quando o narrador dirige-se a Irene para comentar sobre o ocorrido: “Tive que fechar a porta do corredor. Tomaram a parte dos fundos” (CORÁZAR, 1971, p.15) o fato parece transtorna-la e tirar sua atenção do tricotar: “Deixou cair o tricô e me olhou com graves olhos cansados” (Id., 1971, p.14). Nesse momento breves características perturbadoras qualificam-se como *espaço do cosmos*: “Irene se acostumou a ir comigo à cozinha e a me ajudar a preparar o almoço” (Id, 1971, p.15). Tudo volta ao estado inicial. Embora as personagens sintam falta de objetos esquecidos na “parte tomada” da casa, estabelecem novas rotinas e passatempos. Irene passa a ter mais tempo para tecer e o narrador substitui os livros de literatura francesa que ficaram na parte tomada pela coleção de selos de seu pai. Escolhem a não pensar: “estávamos bem, e pouco a pouco começávamos a não pensar. Pode-se viver sem pensar” (Id, 1971, p.16).

Assim, como sugere Passos (1986) a casa, responsável pela separação das personagens dos seus futuros pretendentes, passa a afugentar, a repelir os irmãos do próprio ambiente em que se encontram, oferecendo-lhes duas realidades: o caos e o *cosmos*. No espaço do cosmos as personagens querem ficar ligadas. Portanto, ao fechar a porta, o narrador confirma sua recusa vinda do espaço do caos.

Um objeto inanimado evidentemente não tem vida, mas nesse conto tanto quanto no de Poe ocorre o desdobramento das personalidades das personagens, que passam assim a habitar a casa, atribuindo-lhe características de um ser animado. Entretanto, diferentemente dos contos do realismo fantástico da literatura hispânico- americana “Casa tomada”, não se insere numa atmosfera assombrosa, sobrenatural, como a casa de Roderick e Madeleine Usher. A peculiaridade da habitação entrelaça-se na realidade dos protagonistas, tratando-se aqui de uma realidade aproximada.

Juan Carlos Peinado, ao traçar uma breve biografia sobre Cortázar, afirma que:

*“en sus cuentos lo extraordinario no procede de alguna esfera sobrenatural, sino que está turbadoramente incluído em nuestra realidad. Por eso, es habitual en sus cuentos la “doble trama”, en la que discurren paralelamente un suceso cotidiano y su revés fantástico” (PEINADO, 2004, p.22).*

O autor salienta que a duplicação da trama é entendida no conto de Cortázar como *espacialização*, com desdobramento no cotidiano e revés fantástico. Particularidades como os ruídos perturbadores não integram e nem se classificam como parte de fenômenos sobrenaturais, e sim as irradiações duplicadas das próprias personagens, que se apresentam também desdobradas por fazerem parte da casa duplicada.

Pela interpretação de Gebra (2003), fica entendido que o processo do desdobramento bem como a duplicação do eu, deslocam-se para os dois lados da personalidade: “um lado mais próximo da manifestação, aquele que é apresentado no convívio social, e o mais próximo da imanência, aquele que é escondido nas profundezas do inconsciente, que se vale de mecanismos repressivos para evitar que este lado se manifeste” (GEBRA, 2003, p.143). Em “Casa tomada”, as ações habituais e corriqueiras de Irene e do narrador fariam parte do lado manifesto, enquanto o lado imanente se apresenta disfarçado pelos sonhos dos dois irmãos. No entender de Cleusa Passos,

Tão forte se mostra a censura para os seres de “Casa tomada” que não verbalizam, nem ao menos, traços desconexos dos sonhos. Estes parecem guardiões de um sono opaco onde não se pode entrever o prazer. Aparentemente, o ato pessoal de sonhar não existe para cada irmão. Cabe ao “outro” pressenti-lo, através das paredes do “living” e do silêncio da casa (PASSOS, 1986, p.18).

O lado inerente das personagens por sofrer repressão revela-se através de sonhos perturbadores, sonhos os quais ficam entendidos à luz da psicanálise como algo dúbio, ou duplicado, pois esses sonhos tanto detêm um sentido manifesto como um sentido latente. Enquanto o sentido manifesto não é descrito pelo narrador, pois a censura mostra-se muito furiosa para com essas personagens, o lado imanente é tão encoberto nas profundezas do inconsciente, que não foge nem pela ação de verbalizar o sonho. Um percebe os movimentos do sonho do outro. Assim, o narrador identifica “essa voz de estátua ou papagaio, voz que vem dos sonhos e não da garganta”, ao mesmo tempo em que “Irene dizia que meus sonhos eram grandes sacudidelas que, às vezes, faziam cair o cobertor” (CORTÁZAR, 1971, p.16). Ao

silenciar da noite, ambos sonhavam e mutuamente se percebiam, pois separavam-se apenas pelo “living”, o que mostra a configuração de uma intimidade entre os dois irmãos: “Nós nos ouvíamos respirar, tossir, pressentíamos o gesto que conduz à chave do abajur, as mútuas e frequentes insônias” (Id., 1971, p.16).

A forma como esses sonhos são produzidos e seus motivos evidenciam a aflição vivida pelas personagens, desde a inquietação da paranoia de limpeza da casa, o desejo do narrador de não pensar, manter-se sempre com a mente ocupada, também ressalva a declaração do narrador de formarem um “matrimônio de irmãos” permitem entrever o objeto de desejo, que seria o “outro”. Por ser proibido no plano social, esse desejo não é eliminado, mas colocado em outro lugar, tal considera Clément Rosset:

Da mesma forma, o real só é admitido sob certas condições e apenas até certo ponto: se ele abusa e mostra-se desagradável, a tolerância é suspensa. Uma interrupção de percepção coloca então a consciência a salvo de qualquer espetáculo indesejável. Quanto ao real, se ele insiste e teima em ser percebido, sempre poderá se mostrar em outro lugar (ROSSET, 1998, p.11).

A recusa das personagens em pensar repele de certa forma o real (desejos ocultos entre ambos). Uma saída para deixar em paz, a “consciência” corresponde à ação descrita pelo narrador, que busca ter “maior segurança” “antes que fosse demasiado tarde”. Tal renúncia do real é entendida por Cleusa Passos como um recusa da própria história pessoal e social por parte dos protagonistas do conto. Se essa desaceitação da realidade orbita sobre as personagens, surgem indagações do tipo: qual seria a realidade para eles? Que sentido haveria na negação de uma história pessoal e social?

A casa espelha os pensamentos proibidos e inconscientes dos dois irmãos. Esses pensamentos, por vezes até incestuosos, são renegados por ambos e transferidos para a tarefa de obcecadamente limpar a casa, uma forma de purgação dos desejos reprimidos e também do meio social em geral, visto que esses desejos são considerados repugnantes. Quanto mais aumentam os ruídos, mais a aproximação e o diálogo entre os irmãos são intensificados. Dessa forma, o desejo de ambos é sublimado e a ilusão é a forma de fuga da realidade desejada, mas reprimida pela sociedade. Não aceitando o sentimento de um pelo outro, os irmãos

negam a realidade e criam um mundo fictício, cheio de sons e ruídos estranhos, que os aproxima cada vez mais. O mundo real é relegado à ilusão de algo fictício.

De acordo com Clément Rosset, “O que importa é que o sentido não esteja aqui, mas sim em outro lugar – daí uma duplicação do acontecimento, que se desdobra em dois elementos, de um lado a sua manifestação imediata, e do outro o que esta manifestação manifesta, isto é, o seu sentido” (ROSSET, 1998, p.65).

Muitas leituras já foram feitas deste conto, porém a análise estrutural de decomposição do texto em níveis, tal como ele faz, pode nos fornecer alguns elementos interpretativos para o conto de Cortázar.

O procedimento analítico de “Casa tomada” é destacado pela espacialização. Espaço duplicado, os *cosmos* e o *caos* constituem a estrutura do conto. Os trajetos figurativos desses dois espaços foram denominados de percurso do *cosmos* ou da proximidade da enunciação e percurso do *caos* ou do distanciamento da enunciação.

É necessário destacar que através da enunciação as categorias acima mencionadas se definem, ocorrendo a cisão espacial no lugar onde se produz o discurso. É do narrador que tece o discurso e dos protagonistas do conto que provém os ruídos. Os espectros, os fantasmas da casa nada mais são que suas próprias figuras espectrais, cujo desdobramento se observa no lado manifesto (as ações rotineiras) e no lado imanente, (os sonhos agitados).

O incesto, ou sua sugestão, da mesma forma que em “A Queda da Casa de Usher”, não se apresenta explícito no conto de Cortázar, já que é uma característica psicológica, inconsciente dos protagonistas. Entretanto, é perceptível o desejo que ambos têm de ficarem juntos, de se aproximarem gradativamente, na tentativa de escapar para a realização de seus desejos, já que estes seriam reprovados pela sociedade. Dessa forma, existe um paliativo para o impedimento desses desejos: a ilusão. Encontrando-se iludidos, os irmãos podem viver como desejam, por isso deixam a casa e partem. Os ruídos constituem a ilusão de ambos, podendo fazer com que os irmãos se libertem ou que reneguem o que sentem um pelo outro. Através da ilusão seria possível os dois viverem juntos, na mesma casa, quando os seus desejos começam a ser manifestados por intermédio dos ruídos e a casa começa a “ser tomada”; tomada pelos desejos inconscientes de ambos e que já não podem ser mais controlados. Assim, eles decidem reprimir seus sentimentos e abandonar a casa. Vão embora, sem rumo, se bem que juntos. Os irmãos renunciam

ao duplo, e decidem deixar o lado imanente trancado na “parte mais afastada”, tão longe quanto possível. Pois caso esse lado persista em querer se manifestar, opta-se por uma total recusa do real fugindo da casa. Como atmosfera ou espaço de identidade do sujeito, a casa simboliza o centro dos seus temores. Nela os irmãos se sentem seguros, pois a mesma os blinda dos seus próprios “sentimentos proibidos”. No entanto, nem um nem outro conseguirá reprimir o seu desejo se a casa for “tomada completamente”. Nesse caso eles não conseguirão resistir se ali ficarem. Dessa maneira, há uma recusa drástica do real, já que este não é estimado, muito menos aprovado pela sociedade e constantemente reprimido pelos personagens do conto. A realidade pode ser recusada, colocada em outro lugar, como observa Rosset, mas haverá um momento em que essa realidade quererá voltar ao seu espaço de origem, ausente de porta de carvalho e de sonhos agitados: trata-se do espaço mítico da realização plena de desejos.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Falar sobre a temática do duplo em literatura tornou-se uma constante desde os tempos antigos, se fazendo presente ainda por mexer com as questões existências do ser humano; questões essas que rompem e andam também com o tempo, distinguem-se apenas como são pautadas, desdobram-se na esfera do fantástico, outras vezes na atmosfera cômica, e atualmente reportam para identidade do sujeito. Considerando também a dimensão do tema, o referencial teórico utilizado nesse estudo garantiu um embasamento consistente para a temática do duplo, que passam desde a cultura dos povos, passa pelas ciências da filosofia, psicologia, psicanálise; e o objeto de maior consideração nesta pesquisa: a literatura. Platão esboça em suas obras: O banquete e A republica que o ser humano tende a procurar sua metade (mito andrógino) e de outra realidade (mito da caverna). A atmosfera da realidade é composta de bastante densidade e complexidade, podendo gerar dramas de consciência e desdobramentos que são tratados pelas ciências da psicologia e psiquiatria. O evento do duplo e os componentes temáticos que integram a literatura fantástica foram e são, objetos de estudo que tratam a mente humana, associando essas disfunções mentais esses

eventos de desdobramento da personalidade que se mostram nos indivíduos. Dentro dessa visão, Otto Rank (1939) compreende que o duplo está ligado, ao primeiro momento, aos gêmeos, as questões supersticiosas e ao folclore; entretanto pode estar associada à personalidade dos autores, que, de certa forma transferem para seus personagens seus desejos mais intrínsecos, reprimidos, realizando assim, uma auto catarse, condicionado para a criação dos duplos. Na concepção de Freud (1919), o duplo caracteriza-se como uma das formas mais agressivas do estranhamento. A duplicação da personalidade, segundo o mestre da psicanálise, pode ocorrer pela divisão, pela duplicação e pelo intercâmbio.

Muitos pensadores pautaram a temática do duplo sobre vários primas, mas é com o elemento “Unheimlich” de Freud(1919), traduzido como “O estranho”, que norteia o conto de Edgar Allan Poe .” A queda da casa de Usher” .O psicanalista como já pautado em outrora, afirma que os sentimentos de medo e pavor estão ligados ao estranho, no caso parte do princípio que orbita fora da estética do belo, ou seja o “belo” passa a torna -se “estranho”, dada relatividade pelo “olhar” que o individuo escolhe. Supõe, assim, que sentir estranheza, causa inquietude. É na atmosfera da casa do conto, marcada pela desorientação do tombamento, que idealiza subtração, que essa inquietude, estranheza é observada.

Poe propõe em seu conto, uma atmosfera melancólica, sombria, morta. Esses aspectos são descritos na obra em uma sutil estranheza, aumentada gradativamente no narrador personagem, desde o não reconhecimento do seu amigo de infância Roderick Usher, até a casa em que uma vez se via familiarizado. Quando ele voltou, sentiu um certo distanciamento, repulsa, revelada na dimensão assustadora do oculto, do não prever o que pode acontecer, criam espectros assombrosos para o narrador, e para Roderick Usher pela omissão dos seus pensamentos incestuosos com relação a sua irmã gêmea Madeline, e por ambos saberem que eram os últimos descendentes de uma família de linhagem direta; eclode o desdobramento na forma de “Doppelganger”. O fenômeno “Doppelgänger” explicado por Nicole Fernandez Bravo (2000:261), um termo consagrado pelo movimento do romantismo alemão e designado como “aquele que caminha ao lado”. O poder da estranheza transforma o espaço físico da casa. Ao caminhar pelo interior da casa, o narrador encontra em seu trajeto as esculturas, os forros as sombrias tapeçarias das paredes a negrura do ébano dos assoalhos, esses objetos encontrados estavam bem íntimos na fase pueril, no entanto, nesse momento os mesmos objetos produzem de certa

forma, fantasias. Fantasias essas as quais reforçam os sentimentos que o invadem desde o primeiro olhar sobre a casa sala: "Senti que respirava uma atmosfera de tristeza, um ar de melancolia acre, profunda e irremissível pairava ali, penetrando tudo" (Poe, 1981, p. 84).

Aspectos de estranheza não só atribuídos ao narrador personagem, mas atribuído à casa que se dividia entre o pântano, lugar frio, mórbido, hostil eram refletidos nessa metade real, à casa, que esta desabaria no mesmo pântano e também configuravam os pensamentos moribundos e melancólicos de Roderick Usher, tendo sua parte complementar repulsa paralelamente, a própria irmã Madeline, que surtia ao mesmo, uma pressão de desejos caóticos e incestuosos acabou a enterrando ainda viva na adega da casa para ver-se livre dessa "ideia perseguidora". Já na parte iluminada, propaga a luz da razão do proprietário da casa, reprimido por seu desejo proibido, provocou a morte da irmã gêmea. Contrariando o irmão, Madeline volta do mundo dos mortos para completar sua metade, no caso, seu irmão Roderick, tombando ao final: a casa (espaço duplicado representado a mente de Roderick), o próprio Roderick que se enxergava estranho ao sentir demasiada melancolia configurada pela casa e absorvida pelo mesmo que também remete a doença da irmã e a morte da mesma, e a presença do narrador personagem ao contemplar a casa, seu interior o caimento da mesma e a desfiguração do amigo de infância e proprietário da casa.

Em "Casa tomada" temos também o estranho como elemento. Esse estranhamento fica claro, quanto aos ruídos que tomam aos poucos a casa, manifestam-se através do cosmos, entendido como designação para a parte em que se há enunciação, ação das personagens. Ressalva apontar os lugares bem destacados no conto: "ala dianteira, aonde se localizava, cozinha, banheiro". É nesses cômodos entre outros que os protagonistas constituem um espaço dominante, que por sua vez gera um discurso, gerando enunciação.

Em contraponto ao espaço do cosmos, aparece o espaço do caos na segunda metade do conto, onde, o mesmo é mais taxado nessa parte do texto, porém é pautado em toda trajetória da narrativa como um espaço *enuncivo*, ou seja, longe da enunciação, do lugar onde o narrador se localiza e faz o discurso. Os ruídos manifestos na casa são provenientes do inconsciente dos irmãos, que pensam em relação recíproca desejos de viver um matrimônio, mas são negam-se porque sabem que serão reprovados pela sociedade. À medida que aumentam os

ruídos, mais próximos ficam e se desejam, todavia no aspecto do que trata o real, buscam por meio destes fenômenos ocorridos na casa, culpá-la, e com isso fogem da realidade a qual não querem aceitar; criam uma realidade “imaginária”, Assim, evidencia Clément Rosset (1976), na obra “O real e seu duplo”, que aborda o real, e a fuga do mesmo através da ilusão e do desdobramento de personalidade. Lembrando que a duplicação espacial presente na casa pelas esferas do caos e do cosmos é demarcada na porta de carvalho, onde os estranhos ruídos constituam uma esfera de caos ao quais as personagens não frequentavam, mas que teimavam em tomar conta da esfera do cosmos a qual eles cotidianamente usavam e faziam suas tarefas rotineiras, até chegar ao ponto de toda casa ser tomada, desencadeando pavor, medo porque “aquela tomada”, seriam os pensamento e realidade que ambos se recusavam a aceitar, porém gradativamente essa realidade fincava-se até tomar conta de tudo, a opção viável para os irmãos viverem a realidade imagética era fugir.

É significativo destacar que “A queda da casa de Usher” e “Casa tomada” aproximam-se pelas configurações dos protagonistas: tanto Roderick Usher quanto o narrador personagem comungam de desejos intrínsecos e ardentes pelas suas respectivas irmãs; Madeline e Irene. Nos dois contos, os escritores procuraram o espaço “casa”, na perspectiva de espelho da psique das personagens. Os Usher, principalmente o irmão Roderick, vive uma melancolia insuportável, ligadas ao confinamento da casa junto à irmã, e por saber que estava definhando diante de uma grave patologia, porém não bastasse a ele, a irmã também sofria de certa enfermidade que a estava matando.

Em “Casa tomada”, o narrador personagem vive em harmonia com sua irmã Irene, até barulhos estranhos começaram a assolarem a casa. As personagens se apavoram diante da própria realidade querendo se impor através dos ruídos que perturbam a casa. Um turbilhão de sentimentos e ideias desconexas apresenta-se como forma do EU, constituem estranheza ou familiaridade, realidade ou ilusão, olhar limiar ou segmento concreto, o assombro desse olhar na forma de enxergar além, e a ilusão como o “real”, são desdobramentos que apontam sempre para a temática do duplo.

Por fim, o tema do duplo, bastante acentuado na literatura fantástica e nos elementos que a compõem, passando por diversas ciências desde a filosofia, a psicanálise, e a literatura, dentre outras, ainda assim é um tema atuante. Constatou-

se nesse estudo que o duplo acompanha as mudanças do mundo e as indagações do homem, resultando num processo constante de busca, de compreensão e de entendimento.

## REFERÊNCIAS

BARGALLÓ, Juan Carraté. *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Alfar, 1994.

BESSIÈRE, Irène. “O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha”. In: *Le récit fantastique – la poetique de l’incertain*. Tradução de Biagio D’Angelo. Fronteiraz, São Paulo: setembro, v. 3, n. 3, p. 1-18, set. 2009.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. 2006. São Paulo: Paulus.

BÍBLIA. Gênesis. Português. Bíblia Sagrada. Tradução de Matos Soares. São Paulo: Paulinas, 1976. P. 27.

BRAVO, Nicole Fernandez. 2000. “Duplo”. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, p. 261-288.

BRAVO, Nicole. Duplo In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sússekind. et al. São Paulo: J. Olympio, 1997.

CORTÁZAR, Julio. “Casa tomada”. In: *Bestiário*. Trad. Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971. pp.11-18.

Didi-Huberman, G. (1998). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34. (Título original: Ce que nous voyons, ce que nous regarde) [ [Links](#) ]

Didi-Huberman, G. (1999). *La Demeure, la souche, apparentements de l'artiste*. Paris: Minuit. [ [Links](#) ]

Didi-Huberman, G. (2001). *Génie du non-lieu, air, poussiere, empreinte, hantise*. Paris: Minuit. [\[Links\]](#)

ENTHOVEN, Raphael. “Clément Rosset: a filosofia do “duplo” – universos paralelos, a globalização e a inabilidade de Derrida”. Revista *Pulse*, Berlim, 2002. Disponível em: < <http://www.pulse.berlin.com/index.php?id=125.html> >. Acesso em 04 de agosto de 2013

FRANZ, M. - L. von. “O processo de individuação” In: JUNG, Carl G. et. al. *O homem e seus símbolos*. 2. ed. São Paulo: Nova Fronteira, [s.d.].

FREUD, S. (1981). “Lo siniestro”. In S. Freud, *Obras completas* (L. Lopez-Ballesteros y de Torres, trad., Tomo 3, pp. 2483-2505). Madrid: Biblioteca Nueva. (Trabalho original publicado em 1919)

FREUD, Sigmund. O ‘estranho’ In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

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

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Da imperfeição*. Pref. e Trad. Ana Cláudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

HOFFMANN, E.T. A. *Contos fantásticos*. Tradução de Cláudia Cavalcanti. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

HOFFMANN, E.T.A. 2006. “A imagem perdida”. Disponível em: <[virtualbooks.terra.com.br/freebook/traduzidos/download/a\\_imagem\\_perdida.pdf](http://virtualbooks.terra.com.br/freebook/traduzidos/download/a_imagem_perdida.pdf)>. Acesso em 08 de agosto de 2013

KEPPLER, C.F. “The literature of the second self”. Arizona: The University of Arizona Press, 1976.

KRISTEVA, Júlia. “Introdução à semanálise”. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LAMAS, Berenice Sica. *O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em literatura e psicologia*. Porto Alegre: Edipucrs, 2004.

MASGÃO, Andrea Menezes. "A casa assombrada: considerações sobre o especular e o escópio"., 2010, Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-65642010000100008](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65642010000100008)>. Acesso em 13 de agosto de 2013.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. "As faces do duplo na literatura". In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo. (Org.). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Sagra-Luzzatto, 2000. p.111-123

MIJOLLA, Alain de. *Dicionário internacional da psicanálise: conceitos, noções, biografias, obras, eventos, instituições*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Tradução de Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. *O outro modo de mirar: uma leitura dos contos de Julio Cortázar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

PEINADO, Juan Carlos. *Cuentos hispanoamericanos del siglo XX*. Navarra: Anaya, 2004 (Nueva Biblioteca Didáctica).

PLATÃO. *O banquete ou do amor*. Tradução de J. Cavalcante de Souza. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

PLATÃO. *A república*. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

Poe, E. A. (1981). "A queda da casa de Usher". In E. A. Poe, *Contos de terror, de mistério e de morte* (O. Mendes, trad., pp. 80-98). Rio de Janeiro: Nova Fronteira. [\[Links\]](#)

Porge, E. (2007). *Transmitir la clínica psicoanalítica*. Buenos Aires: Nueva Visión. [\[Links\]](#)

RANK, Otto. *O duplo*. Traduzido por Mary B. Lee. Rio de Janeiro: Tipografia Alba, 1939.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: Edipucrs, 2003.

RODRIGUES, Fábio Della Paschoa, 2002 “A composição lógica e a lógica da composição de Poe”. Disponível em: [www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/c00001.htm](http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/c00001.htm)>. Acesso em 10 de agosto de 2013

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*. Tradução de José Thomaz de Brum. Porto Alegre: L&PM, 1988.

SLAVUTZKY, Abrão. *Quem pensas tu que eu sou?* São Leopoldo: Unisinos, 2009.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VENZALÁ, Valentin Pérez. “Incesto y espacialización del psiquismo em “Casa tomada” de Cortazar. In: *Espéculo*. Revista de estudios literarios. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1998.

WELLEK, René. WARREN, Austin. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. Tradução de Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

