

UNESP 
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

VINICIUS LUCAS DE SOUZA

**A REVISÃO DO COMPLEXO DE WILLIAM WILSON
EM *O MÉDICO E O MONSTRO*, DE ROBERT LOUIS
STEVENSON**



ARARAQUARA – S.P.
2015

VINICIUS LUCAS DE SOUZA

**A REVISÃO DO COMPLEXO DE WILLIAM WILSON
EM *O MÉDICO E O MONSTRO*, DE ROBERT LOUIS
STEVENSON**

Monografia de Conclusão de Curso apresentada ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Araraquara, como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi

Bolsa: FAPESP

ARARAQUARA – S.P.
2015

Souza, Vinicius Lucas de

A revisão do Complexo de William Wilson em O médico e o monstro, de Robert Louis Stevenson / Vinicius Lucas de Souza – 2015
49 f. ; 30 cm

Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Letras) –
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade
de Ciências e Letras (Campus de Araraquara)

Orientador: Aparecido Donizete Rossi

1. Paradoxos. 2. Duplo (Literatura). 3. Ficção.
4. Stevenson, Robert Louis -- 1850-1894. I. Título.

VINICIUS LUCAS DE SOUZA

**A REVISÃO DO COMPLEXO DE WILLIAM WILSON
EM *O MÉDICO E O MONSTRO*, DE ROBERT LOUIS
STEVENSON**

Monografia de Conclusão de Curso apresentada ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Araraquara, como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi

Bolsa: FAPESP

Data da entrega: 13/02/2015

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi

UNESP – Faculdade de Ciências e Letras – Campus de Araraquara

Membro Titular: Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos

UNESP – Faculdade de Ciências e Letras – Campus de Araraquara

Membro Titular: Prof^ª. Dr^ª. Karin Volobuef

UNESP – Faculdade de Ciências e Letras – Campus de Araraquara

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

A Deus, por cada fração de tempo de minha vida.

Ao Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi, professor, orientador e amigo que tive o grande prazer de conhecer e por quem tenho a honra de ser orientado, por acreditar em mim, pelas diversas conversas e reflexões, passadas e futuras, que me guiaram e guiarão na estrada da Literatura.

Aos meus pais, Alexandra e Fernando, e à minha irmã, Laís, por terem contribuído para quem hoje sou.

A todos os professores que auxiliam e auxiliaram na minha formação.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), por ter financiado esta pesquisa.

*Atento ao que sou e vejo,
Torno-me eles e não eu.
Cada meu sonho ou desejo
É do que nasce e não meu.*

Fernando Pessoa (1993, p. 48)

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo demonstrar como o romance **O médico e o monstro** (**Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde**, 1886), de Robert Louis Stevenson, revisa, inova e amplia a tradição do duplo, iniciada por E. T. A. Hoffmann e articulada no seu conto “O homem da areia” (“Der Sandmann”, 1816), posteriormente desenvolvida por Edgar Allan Poe no conto “William Wilson” (1839) e revisitada no romance **O retrato de Dorian Gray** (**The Picture of Dorian Gray**, 1890-1891), por Oscar Wilde. Partindo-se desses romances e contos, além de textos teóricos e críticos, pretende-se focar na extensão do Complexo de William Wilson presente no romance de Stevenson, resultando no Paradoxo Jekyll-Hyde, o qual esta pesquisa pretende melhor delinear. Para tanto, buscar-se-á primeiramente uma reflexão sobre o duplo e sobre o resultante Complexo de William Wilson. Em seguida, partindo de uma análise mais aprofundada do romance de Stevenson, procurar-se-á demonstrar como a tradição do Complexo de William Wilson é ampliada e modificada em **O médico e o monstro**, a ponto de constituir-se no que aqui se chamou de Paradoxo Jekyll-Hyde.

Palavras-chave: Robert Louis Stevenson. **O médico e o monstro**. Duplo. Complexo de William Wilson. Paradoxo Jekyll-Hyde.

ABSTRACT

The main purpose of this capstone project is to demonstrate how the novel **Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde** (1886), by Robert Louis Stevenson, reviews, innovates and broadens the tradition of the double which was initiated by E. T. A. Hoffmann and articulated in his short story “The Sandman” (“Der Sandmann”, 1816), developed later by Edgar Allan Poe in the short story “William Wilson” (1839), and revisited in the novel **The Picture of Dorian Gray** (1890-1891), by Oscar Wilde. Departing from these novels and short stories, besides theoretical and critical texts, we intend to focus on the extension of the William Wilson Complex in this Stevenson’s novel, resulting in the Jekyll-Hyde Paradox, which this research intends to delineate better. In order to achieve such goal, we shall firstly reflect on the double and the resulting William Wilson Complex. Next, departing from an in-depth analysis on Stevenson’s novel, we shall demonstrate how the tradition of the William Wilson Complex is broadened and modified in **Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde**, to the point of constituting what here is named Jekyll-Hyde Paradox.

Keywords: Robert Louis Stevenson. **Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde**. Double. William Wilson Complex. Jekyll-Hyde Paradox.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
1. O COMPLEXO DE WILLIAM WILSON.....	09
2. A TRADIÇÃO DO DUPLO EM “O HOMEM DA AREIA”, DE E. T. A. HOFFMANN.....	18
3. O COMPLEXO DE WILLIAM WILSON REVISITADO: O RETRATO DE DORIAN GRAY , DE OSCAR WILDE.....	24
4. JEKYLL E HYDE: ALQUIMIA E FEITIÇARIA	30
5. A INSURGÊNCIA DO PARADOXO JEKYLL-HYDE	40
CONSIDERAÇÕES FINAIS	46
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	47
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	48

INTRODUÇÃO

Considerando o tema do duplo (*Doppelgänger*), ver-se-á que vários autores concentraram-se nesse motivo ao longo da Literatura. Neste texto procurou-se abordar quatro autores e suas respectivas obras relacionadas ao referido tema: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann com “O homem da areia” (“Der Sandmann”, 1816), Edgar Allan Poe e seu “William Wilson” (1839), Oscar Wilde com **O retrato de Dorian Gray** (*The Picture of Dorian Gray*, 1890-1891) e **O médico e o monstro**¹ (*Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886), obra plasmada por Robert Louis Stevenson e objeto desta pesquisa.

Ao observar tais obras, ver-se-á que a escolha não é aleatória, uma vez que um elemento perpassa ou está conectado a elas: o Complexo de William Wilson². Ao definir esse Complexo, o que constitui o resultado da primeira parte de nossas pesquisas, verificar-se-á como a tradição do duplo, tendo Hoffmann como seu fundador, já apresenta certos aspectos desse Complexo, como “William Wilson” origina essa manifestação, como ela é revisitada por Oscar Wilde e como ocorre sua consequente revisão na obra mais importante de Robert Louis Stevenson, revisão essa que será abordada nos dois últimos capítulos desse trabalho.

Dois nomes do campo psicanalítico suportarão nossas discussões no presente texto: primeiramente, Otto Rank como estudioso do duplo, definindo tal tropo e indicando o uso que alguns autores fazem desse motivo, como Hoffmann e Poe. Além disso, pode-se observar sua descrição sobre a articulação de certos escritores acerca do tropo do duplo e como algumas das obras desses escritores resultaram em características específicas do fenômeno da duplicação. O segundo nome centra-se na figura de Sigmund Freud, cujos textos teorizaram acerca da estruturação da psique humana. Um outro desdobramento relativo à Psicanálise conceituado pelo médico de Viena foi uma percepção peculiar em torno de dois fatores: o estranho e o familiar. Essa visão, analisada pelo austríaco primeiramente na Literatura, tomaria o nome que seria capaz de conter esses dois elementos (a estranheza e a familiaridade) ao mesmo tempo presentes nas obras mencionadas: o *Unheimliche*.

¹ Apesar de já existirem traduções do romance de Stevenson com um título mais adequado ao original em inglês (**O estranho caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde** na tradução de Bráulio Travares. Vide Bibliografia), preferiu-se manter o título que fora, primeiramente, introduzido em português. Tal preferência não configura um menosprezo pela nova versão em língua portuguesa do título do romance em questão, somente uma opção pelo título mais conhecido.

² O termo aqui utilizado “Complexo de William Wilson” já fora usado por Renata Soares Junqueira em sua pesquisa intitulada “O complexo de ‘William Wilson’: crise de consciência e perquirição de identidade no moderno teatro português”, na qual propôs “[...] uma reflexão crítica sobre o teatro português produzido desde o Simbolismo até à década de 1950. Trata-se de investigar, nesta produção, como se expressam o mito do Duplo e a temática que este mito sugere: a da identidade do homem moderno, sujeito dissociado, esquarterado pelo processo civilizacional” (JUNQUEIRA, 2004, p. 1). Contudo, o que aqui se propõe ressignifica o referido Complexo, ao imbuí-lo com certas características, que emergem de nossa análise do conto “William Wilson”, de Poe.

Por hora, o que se apresenta aqui é uma necessária (re)visitação à tradição do duplo e sua configuração enquanto Complexo de William Wilson, (re)visitação essa que nos permitirá, posteriormente, traçar aspectos de uma revisão que abre a possibilidade da configuração de novos parâmetros de dissociação da personalidade, estes já caros aos séculos XX e XXI.

Logo, essa tentativa de verificar como o Complexo de William Wilson configura-se em **O médico e o monstro**, ao ponto de ter seu cerne e estrutura modificados, revelará como essa transformação constitui uma revisão, ampliação e inovação dos princípios fundamentais do Complexo de William Wilson. Optamos por denominar esse transfigurar nessa pesquisa, financiada pela agência de fomento FAPESP³, como Paradoxo Jekyll-Hyde.

Assim, as linhas que seguem objetivam articular a emergência e revisitação do Complexo de William Wilson, baseando-se nos contos de Hoffmann e Poe e no romance de Wilde, bem como sua reconfiguração a partir da obra mencionada de Stevenson, indiciando seus novos ares, sua paleta de cores renovada e seus relevos metamorfoseados.

1. O COMPLEXO DE WILLIAM WILSON

Ao se vislumbrar o conto “William Wilson” (1839), de Edgar Allan Poe, o tema do duplo (*Doppelgänger*) perpassa toda a narrativa. Com a premissa de que esse conto é um marco nessa temática, como afirma Otto Rank, estudioso de tal motivo, em seu livro **O Duplo** (1925) — “Uma representação da matéria do duplo que serviu de modelo para alguns artistas posteriores foi dada por Edgar Allan Poe em seu conto “William Wilson” (RANK, 2013, p. 46) —, pode-se dizer que a denominação “Complexo de William Wilson” seja adequada para representar a existência de uma segunda personagem que compartilharia traços físicos e psíquicos de uma primeira, assim como a denominação Complexo de Édipo é adequada para designar

[...] o ponto em que somos produzidos e constituídos como sujeitos, [...] um mecanismo parcial e incompleto. [...] o complexo de Édipo é para Freud o início da moral, da consciência, do direito e de todas as formas de autoridade social e religiosa (EAGLETON, 2001, p. 216).

A partir desse conto de Poe, ver-se-á quais são e como os elementos do Complexo de William Wilson estão plasmados nessa narrativa e na tradição do duplo.

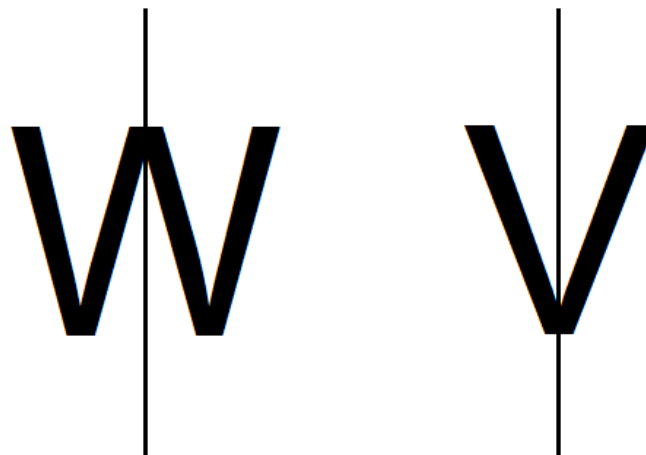
³ Processo nº 2013/16530-9.

No início do fio narrativo, o narrador não revela seu verdadeiro nome, mas adota um, “Admitam por momentos que me chamo William Wilson” (POE, 1958, p. 213), pois crê que o seu nome original traga consigo “[...] o horror e a abominação do mundo – a vergonha e o opróbrio de minha família!” (POE, 1958, 213). Ao ocultar seu nome, o produto de seu artifício possui duas facetas: a personalidade que se percebe em seu relato seja realmente a sua (sendo, então, sua tentativa falha de disfarce) ou essa personalidade seja uma “projeção” da máscara William Wilson. O trecho que se segue demonstra essa personalidade, caracterizada por um narrar febril e melancólico, designando uma profunda tristeza frente aos eventos que vivenciara:

Permitam que vos conte do princípio ao fim o caso, o acidente fatal que deu motivo a esta maldição. Aproxima-se a morte e a sombra que a precede lançou já no meu coração uma benéfica influência de arrependimento e paz [...] Não será tudo isto um sonho, na verdade? Acaso não morrerei vítima do horror e do mistério da mais estranha de tôdas as alucinações? (POE, 1958, p. 214).

Essa adoção de um nome (e por extensão, de uma personalidade) caracteriza um dos primeiros indícios do duplo.

Ainda em relação ao nome do protagonista, vê-se a existência de um duplicar: as letras “w”, presentes tanto no seu nome quanto no sobrenome, ressaltam a duplicidade que circunda o protagonista. Além disso, destacando-se a letra em questão, e desenhando uma reta ao meio dela, como se visualiza a seguir, a ocorrência de um reflexo torna-se visível, uma vez que a letra “v” quando duplicada (ou refletida) passa a ser a imagem exata de “w”. E ainda, pensando-se na letra “v”, notar-se-á um ponto que se ramifica em duas retas, novamente indicando a dupla estrada presente no caminhar de William Wilson.



Considerando, agora, as letras “w” e “v” e o que se sucede ao longo do narrar de William, vê-se uma prévia dos acontecimentos, já que ele mesmo realiza a escolha do seu nome *ficcional*. Com essa técnica, William plasmava, de certo modo, um alter-ego, uma persona que se encarregaria de narrar os horrores de seus infortúnios.

Ao descrever o colégio em que estudara, William apresenta ao leitor *dois* aspectos que novamente são presságios da atmosfera que se instalará num encontro marcante de sua infância: o tom de perseguição (que ocorrerá anos mais tarde) inscrito no internato, “Aquêlo muro digno duma prisão, limitava o nosso domínio” (POE, 1958, p. 215); e a figura do diretor e pároco da igreja local, que promoveria um prenúncio da entidade que rondaria a personagem principal:

Acaso aquêlo personagem digno de veneração, com tão simples e modesto aspecto, umas vestes tão novas e tão religiosamente ondulantes, uma cabeleira tão bem empoadada, tão empertigado e tão nobre, poderia ser o mesmo homem que, momentos antes, de aspecto severo e carrancudo, com o casaco sujo de rapé nos obrigava, de palmatória na mão, a cumprir as rigorosas leis do colégio? (POE, 1958, p. 215).

O acontecimento basilar para o motivo principal tecido nas linhas desse conto de Poe está na existência de alguém similar ao protagonista, um sócio, cujo nome uniformiza-se ao daquele, William Wilson. A primeira descrição de William Wilson, o segundo, por William Wilson, o primeiro, quando em sua infância, dá-se da seguinte maneira:

Como já disse, só um colega meu, o meu homônimo, rivalizava comigo nas lições, nos jogos e nas lutas do recreio; não acreditava nas minhas afirmações, assim como não se submetia à minha vontade; recusava, enfim, suportar a minha ditadura e manifestava-o sempre que lhe era possível (POE, 1958, p. 217).

Em relação às características físicas, William, o “original”, relata que sua semelhança com o *outro* era origem de desgosto e repúdio. Segundo a perspectiva do protagonista, o *segundo* tendo percebido que essas semelhanças incomodavam seu sócio,

[...] William tornava-as mais notadas, arremendando-me com prodigiosa habilidade. Copiava-me os gestos e as palavras; imitava a minha maneira de vestir, o meu andar, os meus modos e, enfim, nem sequer a minha voz lhe havia escapado [...] (POE, 1958, p. 220).

Com essa similitude física e mental, a personalidade de William Wilson, o primeiro, é duplicada, está materializada no corpo de seu sócia, segundo seu próprio ponto de vista. Tem-se aqui a primeira característica do Complexo de William Wilson: a materialização de uma segunda personagem, idêntica à “original”, compartilhando a aparência física e certos traços de sua personalidade.

O convívio com seu indesejado torna William capaz de reconhecer a única marca que os diferencia, a voz. Segundo a personagem principal, a voz de seu sócia tinha um tom baixo, como se verifica no seguinte excerto: “William tinha uma fraqueza nas cordas vocais que o impedia de falar alto. Quando falava, a sua voz dir-se-ia um murmúrio. E desse defeito tirava eu as minhas mesquinhas desforras” (POE, 1958, p. 219). Apesar disso, William, o primeiro, realiza uma afirmação que, paradoxalmente, faz com que a diferença e a semelhança convirjam: “Quando eu falava baixo, a sua voz dir-se-ia o eco da minha” (POE, 1958, p. 220). Ao analisar essa proposição, ver-se-á que o próprio protagonista afirma a existência de um *eco de si* na realidade; concretiza, por meio da palavra, o existir de seu duplo; conjura seu *Doppelgänger*.

É mister notar também como William Wilson, o primeiro, refere-se a seu sócia. Fazendo-se um levantamento dessas denominações, ver-se-á que somente duas surgem: o seu nome completo (igual ao do “original”), William Wilson, ou somente Wilson, concentrando-se neste último vocativo. Pode-se visualizar isso nos seguintes excertos:

Não obstante a rivalidade de *Wilson* e o seu insuportável espírito de contradição, não chegamos nunca ao ódio absoluto. Todos os dias tínhamos, na verdade, uma questão, na qual *Wilson* me concedia publicamente a palma da vitória, não deixando, porém, de me fazer sentir, de qualquer modo, que a vitória lhe pertencia (POE, 1958, p. 218, grifo nosso).

Senti-me penetrado por uma sensação de frio; o coração pulsava-me furiosamente no peito, as pernas vacilavam-me; senti uma sensação de horror inexplicável. Minha respiração tornou-se convulsa, quando aproximei mais a luz do candeeiro. Seriam realmente aquelas as feições de *William Wilson*? (POE, 1958, p. 222, grifo nosso).

Com um olhar mais atento, notar-se-á nos nomes “William” e “Wilson” uma possibilidade de leitura: o sócia do protagonista como filho deste. A razão encontra-se nos seus nomes e consequentes usos. Em “William” temos um amálgama de “Will+I+am”, ou seja, a afirmação, em inglês, “Will eu sou”. Já em “Wilson”, a combinação “Wil(l) son”

revela a proposição “o filho de Wil(l)” (em português). Logo, a rebeldia, os conselhos e a perseguição justificar-se-iam pela ânsia juvenil, pelo *romper das barreiras*; a semelhança também seria o fardo da hereditariedade da família conturbada de seu pai. William Wilson, pai, assim, tentaria suprimir a rebeldia característica de sua genealogia duplicada em seu filho, Wilson. Por conseguinte, o pai tentaria evitar as consequências dos atos de seu filho, provindos de um padrão: o Complexo de Édipo.

Mesmo que as duas personagens realizem o fenômeno do duplo no tecido da realidade, vê-se que há uma certa diferença em relação ao seu comportamento, que se baseia numa oposição e numa hierarquia: William Wilson, o primeiro, encontra-se num nível inferior ao de William Wilson, o segundo, uma vez que este aconselha àquele, além de estar presente e evitar a todo momento situações que coloquem o primeiro numa posição de vício, de degradação, segundo o que considera como moral. O próprio William Wilson, o “original”, afirma essas questões de vício e moral:

Levado ao vício por tais meios, dei livre expansão àquilo a que era naturalmente propenso. Na louca embriaguez dos meus desregramentos, *passava por cima dos conceitos mais vulgares da honra e decência*. Seria, porém, absurdo relatar aqui essas loucuras. Acho suficiente dizer que ultrapassei as extravagâncias de Herodes. Inventei inúmeras loucuras, ajuntando assim um bem fornecido apêndice ao longo catálogo dos vícios que então reinavam na universidade mais devassa de toda Europa (POE, 1958, p. 224, grifo nosso).

Com isso, William Wilson, a *cópia*, representaria as pressões e restrições sociais guiadas por uma moral conservadora, suprimindo os desejos latentes submersos na psique do protagonista. Segundo seu ponto de vista, seu sócio, mesmo evitando certos acontecimentos, imperaria sobre seus impulsos:

Era digno de nota o fato de que, sempre Wilson se intrometia na minha vida e sempre que me desfazia planos, tratava-se de enormes loucuras, que, a terem sido levadas a cabo, por certo me acarretaria desgraça. Por certo que é esta, para uma autoridade usada tão imperiosamente, justificação tão triste! E é também, na verdade, uma mesquinha indenização do direito de dispor de mim próprio, o qual me era tirado duma maneira tão insolente como contínua! (POE, 1958, p. 227-228).

Além das semelhanças físicas, William Wilson, o primeiro, percebe um assemelhar pessoal, que não havia conectado em encontros anteriores, com William Wilson, o segundo: a rebeldia. Numa discussão violenta, o primeiro percebe isso, como se vê no relato a seguir:

Foi por essa altura, mais ou menos que discutimos violentamente; Wilson perdeu a sua reserva ordinária, falou e mostrou-se de uma negligência estranha à sua natureza, e eu descobri, ou julguei descobrir, na sua voz, nas suas maneiras e no seu aspecto geral, qualquer coisa que me era muito familiar. Estremeci, ao descobrir isso, mas a descoberta passou a interessar-me profundamente.

Acudiam ao meu cérebro obscuras recordações da minha primeira infância, confusas, estranhas, quase apagadas recordações duma época em que a memória já não podia alcançar. Dir-se-ia que tinha já visto o ente que me falava, numa época muito afastada, muito remota. Contudo essa ilusão apagou-se tão rapidamente como aparecera. Se narro êsse fato é unicamente para determinar o dia da minha discussão com o meu estranho rival (POE, 1958, p. 221).

O familiar e o estranho convergem ao tempo de criança de William, com suas atitudes autoritárias, como ele mesmo descreve: “Desde então, passei a mandar em minha casa, ditando ordens numa idade em que poucas crianças pensam em deixar o regaço materno, entregue ao meu livre arbítrio, senhor absoluto de tôdas as minhas ações” (POE, 1958, p. 214). Como se vê, o sócio de William Wilson haveria mimetizado também as características próprias da infância do protagonista, neste provocando algo indecifrável. Esse sentimento indefinido também perpassará outros aspectos da narrativa.

A percepção de um sentimento indefinido, como se afirmou anteriormente, circunda a visão do protagonista. A primeira experiência desse tipo dá-se com seu *homônimo*, devido à sua aparência e suas atitudes, como se verifica abaixo:

A rebeldia de William constituía para mim fonte de desgostos, tanto mais que, apesar do desdém com que afetava tratá-lo e às suas pretensões, *bem no fundo temia-o; não conseguia poder olhar a igualdade que ele facilmente mantinha comigo* senão como uma prova de completa superioridade, porque, pela minha parte, só conseguia conservar-me à sua altura graças a grandes esforços (POE, 1958, p. 217-218, grifo nosso).

O sentimento indefinido, esse temor presente no olhar, é definido por Sigmund Freud em seu ensaio “O ‘estranho’”, (“Das Unheimliche”, 1919), como o estranho, “[...] aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar”

(FREUD, 1996, p. 238). William ao vislumbrar Wilson reconhece-se, vê o familiar e o teme; nota, então, o *Unheimliche*⁴. Eis aqui o segundo aspecto do Complexo de William Wilson.

As feições *unheimlich* são percebidas em outro encontro na estadia no colégio, na tentativa de pregar uma peça em seu sócia. Ao abrir as cortinas do quarto, William vê o rosto de Wilson e as emoções que emergem em sua mente e corpo provêm da figura do *Unheimliche*, porém com uma alta carga de horror e espanto, como as próprias palavras abaixo, do protagonista, revelam essa impressão:

As cortinas estavam fechadas. Afastei-as e a luz bateu de chapa em Wilson, ao mesmo tempo que eu olhava fixamente seu rosto... Senti-me penetrado por uma sensação de frio; o coração pulsava-me furiosamente no peito, as pernas vacilavam-me; senti uma sensação de horror inexplicável! Minha respiração tornou-se convulsa, quando aproximei mais a luz do candeeiro. Seriam realmente aquelas as feições de William Wilson? Sim, eram! Que havia de extraordinário no seu rosto para que eu me sentisse assim impressionado? Contemplei-o durante algum tempo, trêmulo, emocionado; o meu cérebro agitava-se sob a ação de mil pensamentos sem nexos. Ele não era *assim*, não! Nunca fôra *assim*, nos momentos em que me contrariava! Seria humanamente possível, ou o que eu agora contemplava era o resultado dêsse hábito de imitação sarcástica?

Apaguei o candeeiro, gelado de espanto, e, silenciosamente, saí do quarto, abandonando para sempre o ambiente de mistério daquele velho e espantoso colégio (POE, 1958, p. 222, grifo do autor).

De certo modo, o *Unheimliche*, presente na figura de William Wilson, o segundo, por meio do olhar, esclarecido pela luz solar e a do candeeiro, infecta o corpo e a mente de William Wilson, o primeiro, provocando o turbilhão de emoções, o espanto, a descarga de adrenalina, o horror, o frezei ao olhar a metamorfose ocorrida no rosto de seu indesejado. Assim, percebe-se uma duplicação do próprio *Unheimliche* nessa cena: a figura de Wilson (apresentando já em si uma essência *unheimlich*) infecta a de William, física e mentalmente, cujo organismo, então, receberia a entrada do *Unheimliche*.

Considerando o que fora dito, notar-se-á que o *Unheimliche*, intrínseco ao Complexo de William Wilson — logo, ao Complexo de Édipo, ao mecanismo de funcionamento da psique conforme articulado por Freud em “Uma nota sobre o ‘Bloco Mágico’” (1925), e ao

⁴ Devido ao fato dos termos *Unheimliche* e *unheimlich* (substantivo e adjetivo, respectivamente) abarcarem uma alta carga de significado, como apresenta Freud no começo de seu ensaio, preferiu-se adotar os termos no idioma original, uma vez que a palavra em português, “estranho”, não remonta à questão do familiar, tão cara ao termo em questão. Por conseguinte, *unheimlich* seria uma melhor escolha vocabular para uma caracterização estranha e familiar.

que o mesmo Freud chamou de “O mal-estar na civilização” (1930) —, indicia problemáticas relacionadas ao sujeito e ao seu meio de convivência, já que é irradiado da personalidade duplicada das personagens que a apresentam.

Na cena final, o terceiro elemento característico do Complexo de William Wilson faz-se presente e reduplica o desfecho da estrada de William Wilson. Participando de uma festa à fantasia, William reencontra Wilson, após este tê-lo perseguido numa jornada infundável pela Europa. Os dois afastam-se dos convidados e iniciam um duelo de espadas numa pequena sala. A partir daí um frenesi de raiva toma William, como se vê abaixo:

O combate não durou muito. Exaltado como estava, nervoso e cheio de ódio, sentia o meu braço forte e firme como nunca. Em poucos minutos fi-lo recuar até à parede e, uma vez ali, vendo-o impotente para defender-se, trespassei-lhe o peito sucessivas vezes, com selvagem ferocidade (POE, 1958, p. 229).

Após esse instante, a configuração da sala altera-se e entra em cena o objeto que auxilia com uma alta gama imagética o motivo do duplo: o espelho. Com esse elemento instalado na sala, uma confusão emerge na visão de William Wilson, o primeiro, mesclando seu próprio reflexo com a imagem de seu arquinimigo. O excerto que se segue plasma o embaralhamento visual do protagonista:

No lugar onde momentos antes eu nada vira, havia agora um grande espelho (pelo menos assim me pareceu na minha exaltação). Aproximei-me dele cheio de terror e vi caminhar para mim a minha própria imagem, com o rosto extremamente pálido e todo salpicado de sangue, avançando com passos lentos e vacilantes.

Disse ser isto que se me afigurou, mas, na realidade, nada disto ocorria. Tratava-se do meu inimigo, de William Wilson, que agonizante, se erguia perante mim. A máscara e o manto jaziam no chão. Não havia uma só peça do seu traje nem um só traço do seu rosto (tão característico e tão esquisito) que não fossem meus; *realizava o absoluto na identidade!* (POE, 1958, p. 229-230, grifo nosso).

Esse vislumbre específico, diante do objeto responsável por uma reduplicação de si, contém as outras duas colunas que suportam o Complexo de William Wilson. A primeira, a materialização de uma segunda personagem na realidade, está presente quando William vê o seu reflexo se aproximando de si e percebe que quem caminha em sua direção é seu *homônimo*. William Wilson, o segundo, nesse momento, está despido de sua *máscara e manto* (sua *fantasia*) e com isso, ao mesmo tempo que está agonizante, atinge o ápice de sua

mímesis: por meio do espelho e da retirada de sua máscara (não controlando mais seu poder assemelhatório), mimetiza cada traço idiossincrático de seu “original”. É nesse fragmento de tempo que o *Unheimliche*, a segunda coluna, manifesta-se novamente: traz à tona um sentimento estrangeiro, a percepção da existência de um outro, além do familiar, este constituído na identidade perfeita alcançada pelo *Doppelgänger* de William Wilson. Esse paradoxo, o eu e o outro (o *Unheimliche*), emerso na visão de William Wilson, o primeiro, e refletido no espelho, chega ao limite máximo de materialização: atinge a realidade, como se vê na fala de William e, segundo sua percepção (confusa e falha), também no discurso de Wilson:

Era Wilson, mas um Wilson que já não murmurava ao falar!

Pelo contrário, falava de tal maneira alto que tive a impressão nítida de ouvir a minha própria voz dizendo:

“Venceste e eu pereço. Mas daqui para o futuro também tu estarás morto. Morreste para o mundo, para o céu e para a esperança! Existias em mim. Olha bem agora para a minha morte, e nessa imagem — que é a tua — verás o teu próprio suicídio!”

(POE, 1958, p. 230).

Retomando o viés psicanalítico e tendo o desfecho em questão em mente, visualizar-se-á a constituição de duas possibilidades de patologias: a esquizofrenia — a personagem William Wilson sofreria momentos alucinógenos, nos quais seria capaz de ver um ente igual a si, que o perseguiria por onde fosse, ao ponto de confundir sua própria imagem e seu corpo com os de seu “inimigo” — e o Transtorno Dissociativo de Identidade (TDI), pelo qual o protagonista sofreria cisões em sua identidade. William Wilson portaria uma segunda identidade, com a qual manteria uma relação constante, navegando até os limites da intercomunicação. Contudo, o narrar em primeira pessoa presente nesse conto de Poe impossibilita a denominação de qual das condições psíquicas, ou se se trataria de um amálgama entre ambas, conduz as ações e as faculdades mentais de William Wilson.

Portanto, o Complexo de William Wilson seria o portador de três fatores: uma materialização de uma segunda entidade, que compartilharia traços físicos e detalhes da personalidade da personagem “original”; a existência do *Unheimliche*, o familiar e estranho convergindo para uma mesma personagem; e o espelho, auxiliador da manifestação do *Doppelgänger*. William Wilson, o primeiro, somatizaria para o exterior as consequências de sua cisão de personalidade, provocando o existir de um segundo ser *idêntico* a si no próprio tecido da plena realidade no momento da morte do “original”.

2. A TRADIÇÃO DO DUPLO EM “O HOMEM DA AREIA”, DE E. T. A. HOFFMANN

Ao se observar o conto “O homem da areia”, de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, deve-se tê-lo em mente como uma das articulações do autor alemão acerca do tema do duplo. Conforme Otto Rank afirma, “Hoffmann é o criador clássico do duplo [...]. Quase nenhuma das suas numerosas obras está totalmente livre de alusões a esse tema, e muitas das suas obras significativas são dominadas por ele” (RANK, 2013, p. 19).

Pode-se dizer, assim, que a tradição do duplo tem seu fundador com Hoffmann. Logo, ao se listar aqui o conto “O homem da areia”, pretende-se visualizar como a manifestação do Complexo de William Wilson, uma das formas do duplo, encontra alguns de seus pilares plasmados na tradição desse tropo literário.

No início da referida narrativa, percebe-se, como em “William Wilson”, um narrar febril e doentio, revelando certos infortúnios que aconteceram na vida de Nathanael. Isso se comprova com a seguinte passagem:

Ah, mas como poderia escrever-lhes com o estado de espírito tão dilacerado, que vem me confundindo todos os pensamentos! Algo terrível aconteceu em minha vida! Sombrios pressentimentos de um cruel e ameaçador destino estendem-se sobre mim quais sombras de nuvens negras, impenetráveis a qualquer benevolente raio de sol. Agora devo dizer-lhe o que me aconteceu. Reconheço que é necessário fazê-lo, mas, só em pensar nisso, escapa-me *um riso de louco* (HOFFMANN, 1993, p. 113, grifo nosso).

Visualiza-se à luz de seu relato a Lothar, seu amigo, que Nathanael tivera sua mente afetada pelos acontecimentos que datam de sua infância: a história do Homem da Areia, o advogado Coppelius e a morte de seu pai. Quando criança, instigado pelas palavras de sua mãe, recorre à ama-seca para descobrir quem é o Homem da Areia:

É um homem malvado que aparece para as crianças quando elas não querem ir dormir e joga-lhes punhados de areia nos olhos, de forma que estes saltam do rosto sangrando; depois ele os mergulha num saco e carrega-os para a Lua, para alimentar os seus rebentos. Eles ficam lá, empoleirados em seu ninho e, com o bico recurvado como o das corujas, bicam os olhos das criancinhas travessas (HOFFMANN, 1993, p. 115).

A partir daí, Nathanael passa a ter horror dessa figura, e desenvolve uma obsessão pelo Homem da Areia, ao ponto de se esconder no gabinete de seu pai, já que sempre atribuiu a esse ser os passos que ouvia à noite em direção àquele lugar. Quando percebe a entrada de seu pai no recinto em questão, depara-se com a identidade do Homem da Areia: “[...] o brilho claro das velas ilumina o seu rosto! O Homem da Areia, o terrível Homem da Areia, é o velho advogado Coppelius, que às vezes almoça em nossa casa!” (HOFFMANN, 1993, p. 116-117). Faz-se aqui o primeiro indício da existência do duplo neste conto: a associação de Nathanael entre Coppelius e o Homem da Areia constituiria o fenômeno do *Doppelgänger*. Isso se justifica com o fato de Coppelius ser considerado fonte de horror e asco para as crianças, devido à sua feição gigantesca, seus traços rudes e sua personalidade maquiavélica. Enquanto espiava, Nathanael expressa a aura, conforme *seus olhos* captam, do ente que acompanha seu pai no laboratório de alquimia:

Quando vi o tal Coppelius, a verdade se me revelou terrível e ameaçadora: ninguém senão ele poderia ser o Homem da Areia! Mas o Homem da Areia não era mais para mim aquele espantinho das histórias da carochinha, que vai arrancar os olhos das criancinhas para servir de alimento à sua ninhada de corujas na Lua. Não! Era um monstro fantasmagórico que carregava consigo, aonde fosse, aflição, miséria e ruínas eternas (HOFFMANN, 1993, p. 118).

Outro indício do duplo encontra-se nessa cena, não na figura do advogado, mas na do próprio pai do protagonista. Conforme constata Nathanael, enquanto em seu esconderijo: “Ah, Deus! Ao inclinar-se em direção ao fogo, meu pai parecia outro. Uma dor cruel e convulsiva parecia metamorfosear seus traços na mais horrenda e repugnante imagem diabólica. *Ele se assemelhava a Coppelius!*” (HOFFMANN, 1993, p. 118, grifo nosso). A parceria nesse projeto alquímico transmutaria as características paternas, tornando-as idênticas às do mesmo ser, o presságio do horror e da ruína.

Ainda nesse encontro, Coppelius ameaça retirar os olhos do protagonista ao descobrir sua posição, porém, pela intervenção do pai, não fere a criança. A partir disso, a sombra que rondava Coppelius, segundo Nathanael, intensifica e o opróbrio nessa figura esclarece-se ao estudante.

Após algum tempo, a família da personagem principal recebe a visita do advogado. Nesta noite, uma explosão ocorre no laboratório, resultando na morte do pai, ficando incerto (devido ao relato em primeira pessoa nesse trecho da narrativa) se se trata de um acidente ou armadilha. Nathanael fita o resultado da noite fatídica, como se mostra no excerto a seguir:

Diante do fogão fumegante, no chão, encontrava-se meu pai, morto, com o rosto terrivelmente desfigurado e queimado, e ao seu redor choravam e gemiam minhas irmãs; mamãe a seu lado, desmaiada! “Coppelius, maldito Satã, você matou meu pai!”, foi assim que gritei, perdendo os sentidos (HOFFMANN, 1993, p. 120).

Após explicar esses eventos a Lothar, um encontro, agora quando adulto, rememora os infortúnios de sua infância, devido a uma figura “curiosa”, conforme seu relato indica:

Se lhe disser, caro amigo, que aquele vendedor de barômetros era justamente o maldito Coppelius, você compreenderá por que interpreto sua hostil aparição como presságio de uma terrível desgraça. Usava outras roupas, *mas a figura de Coppelius e os traços do rosto estão de tal modo impregnados em minha memória, que não pude deixar de reconhecê-lo*. Além disso, ele nem ao menos trocou de nome. Faz-se passar agora, como ouvi dizer, por um mecânico piemontês e se denomina Giuseppe Coppola (HOFFMANN, 1993, p. 120-121, grifo nosso).

Assim, três figuras convergem ao duplo: a associação feita por Nathanael entre Coppelius e o Homem da Areia, que compartilhariam o prenúncio da morte; e a semelhança física entre Coppelius e Coppola, novamente atribuída pelo protagonista.

Considerando a associação entre Coppelius e o Homem da Areia, o duplo estaria presente na aura negra, o presságio da maldição e também na questão dos olhos, responsáveis pelo ato da percepção e por serem portadores do princípio do reflexo. A ameaça que tanto a figura mítica quanto a do advogado representam aos olhos seria um ponto que corresponderia à premissa da duplicação.

Já entre Coppelius e Coppola também haveria certos detalhes que auxiliariam o tema em questão. A primeira, a similitude física, percebida por Nathanael. Ao assumir outra identidade, Coppelius far-se-ia o duplo materializado, além de indicá-lo em seu nome de disfarce: Coppola e Coppelius portam duas letras “p”, reforçando o duplicar existente nas suas personalidades.

Observando-se o relato de Nathanael, ver-se-á que ao contemplar Coppola, um sentimento emerge em seu organismo: o espanto, a estranheza provinda da figura de Coppelius manifestada no rosto de Coppola e reconhecida pela personagem principal. De certa maneira, Nathanael visualiza o *Unheimliche* no vendedor de barômetro, o estranho e familiar realizam-se ao mesmo tempo, materializados no vendedor e presentes na visão do

estudante. O segundo pilar do Complexo de William Wilson pode ser encontrado aqui, a presença, o irradiar *unheimlich*.

Além disso, uma vez que Coppola apresenta-se como um vendedor de barômetros e de outros objetos, o piemontês também compartilharia com Coppelius o quadro imagético tido como um campo sensível e perigoso ao protagonista. Isso se justifica com a seguinte cena que ilustra a segunda visita de Coppola a Nathanael:

Mas nesse instante Coppola havia posto de lado os seus barômetros. Botou a mão no bolso do sobretudo e tirou de lá lornhões e óculos, levando-os à mesa. “Aqui, aqui — óculos, óculos para o nariz, meus olhos, *belli occhi!*” E sacava cada vez mais óculos e lunetas que, entrecruzando-se, provocaram um brilho ofuscante e estranho. Milhares de olhos olhavam e piscavam convulsivamente, dardejando Natanael; mas este não conseguia desviar o olhar da mesa, e Coppola continuava tirando cada vez mais óculos, e cada vez com mais voracidade olhares inflamados saltavam uns sobre os outros, atirando no peito de Natanael seus raios vermelhos de sangue (HOFFMANN, 1993, p. 134).

Com essa retirada de lentes (*e olhos flamejantes*), um devaneio instala-se no protagonista, já que sua obsessão por olhos afeta-o profundamente. As lentes, compartilhando com o órgão da visão o princípio do reflexo, responsável pelo fenômeno da reflexão na estrutura da realidade, teriam o mesmo potencial de liberar o espanto e a petrificação em Nathanael.

Aqui, os olhos e as lentes assumem o papel (semelhante) ao que o espelho realiza no Complexo de William Wilson: a reflexão, a duplicação da imagem original, materializando no tecido real uma segunda imagem. Mesmo trabalhando com o símbolo do *dois*, na cena do vendedor, uma multiplicação do duplo faz-se presente, lançando ao protagonista uma série de raios de luz, que penetram em sua visão, além de refletir sua própria imagem; fato este possível de afirmação pela natureza da lente, compartilhada pelos olhos humanos.

Ao se considerar a personagem Olímpia, ver-se-á que a questão dos olhos circundam-na, bem como o *Unheimliche*. Ao notar os olhos desta, Nathanael, primeiramente, descreve-os da seguinte maneira:

Estava sentada diante da porta, de forma que pude ver com clareza o seu belo rosto angelical. Ela pareceu não me notar, e seu olhar tinha algo de fixo, diria até que não via nada, como se ela dormisse de olhos abertos. Aquilo me pareceu muito

desagradável, e precipitei-me silenciosamente em direção ao anfiteatro que fica ao lado (HOFFMANN, 1993, p. 126).

Mais tarde, a sua descrição dos olhos dessa jovem muda, devido ao uso do binóculo de Coppola:

Era a primeira vez que Natanael contemplava o semblante de Olímpia, de maravilhosos traços. Apenas os olhos pareciam-lhe *estranhamente* hirtos e mortos. Mas à medida que a contemplava com mais cuidado, tinha a sensação de que dos olhos de Olímpia saíam úmidos raios de luar (HOFFMANN, 1993, p. 135, grifo nosso).

E por uma terceira, a descrição extremiza-se, com a paixão impetuosa e flamejante que se semeia na psique tortuosa de Nathanael:

“Talvez a vocês, pessoas friamente prosaicas, Olímpia possa parecer sinistra. Apenas ao espírito poético revelam-se tais personalidades! Só a *mim* ela dirigiu seu olhar apaixonado, irradiando meus pensamentos, e só no amor de Olímpia posso reencontrar o meu ser.” [...] “A visão de seus olhos celestiais diz mais do que todas as linguagens” (HOFFMANN, 1993, p. 140-141, grifo do autor).

Além do fator dos olhos, converge para Olímpia a questão do *Unheimliche*, como se verifica a seguir:

Estremecia de alegria ao pensar na maravilhosa relação que se manifestava cada dia mais entre o seu espírito e o de Olímpia; pois para ele era como se Olímpia exprimisse seus pensamentos sobre suas obras, sobre seu talento poético exatamente como ele teria feito, como se a voz dela soasse de seu próprio ser (HOFFMANN, 1993, p. 141).

Ao perceber essa *imitação*, o protagonista teria o visualizar do *Unheimliche*, caminhando o familiar e estranho no mesmo sentido. Percebendo a própria voz mimetizada no *outro*, a sua voz lhe é familiar enquanto aparato usado pelo *estrangeiro*.

Mais tarde, a verdadeira natureza de Olímpia é revelada. Spalanzani não seria somente seu pai, como também seu criador, em conjunto com Coppola (na fala de Spalanzani, este refere-se ao piemontês usando o nome “Coppelius”): a jovem é um autômato. Perceber-se-á,

nessa constatação, que o duplo realiza-se ao se considerar o autômato uma tentativa de cópia da estrutura física de um ser humano. Após um embate entre Spalanzani e Coppola (Coppelius), os olhos de Olímpia estão ausentes e, no lugar, um abismo é vislumbrado por Nathanael. A cena seguinte representa como a flama da loucura atinge seu auge nas faculdades mentais do protagonista:

Natanael estava atônito — com muita clareza pôde ver que o rosto de cera mortalmente pálido de Olímpia era desprovido de olhos, cavidades negras ocupavam seu lugar; era uma boneca inanimada. [...] Natanael então percebeu no chão um par de olhos ensangüentados fitando-o fixamente. Spalanzani agarrou-os com a mão que não fora ferida e atirou-os em sua direção, atingindo-o no peito. Foi então que a loucura arrebatou Natanael com garras ardentes e penetrou em sua alma, dilacerando o que restava de seu juízo e pensamento (HOFFMANN, 1993, p. 142).

O desfecho do conto dá-se com o vislumbre pelo protagonista, por meio do binóculo de Coppola, dos olhos de Clara, a sua amada. Como se verifica a seguir,

Automaticamente pôs a mão no bolso; achou o binóculo de Coppola. Dirigiu-o para a planície... Clara estava diante das lentes! Um estremeimento convulsivo percorreu suas veias e seu pulso. Pálido como a morte, fitou-a fixamente... De repente os olhos dela, girando em suas órbitas expeliram raios de fogo; ele começou a uivar terrivelmente como um animal acuado; começou então a saltar no ar [...] (HOFFMANN, 1993, p. 145).

Nathanael sofre um segundo episódio de *perda de juízo* e se joga da torre onde se encontra, ao ver, pela última vez, Coppelius: “Subitamente, Natanael parou como que petrificado; então se debruçou, percebeu a presença de Coppelius, e com um grito: ‘Ah, bonitos olhos – *belli occhi*’, saltou por sobre a balastrada” (HOFFMANN, 1993, p. 146). Com isso, a mesma febre mental que se manifesta na personagem William Wilson, de Poe, também está presente em Nathanael.

Tendo em mente um olhar psicanalítico, é possível afirmar que Nathanael sofreria de esquizofrenia, uma vez que o trauma de infância (acerca dos olhos) havia semeado essa patologia na personagem. O encarar da natureza de Olímpia e o encontro com Coppelius atuariam a alavanca necessária para desencadear a condição esquizóide em Nathanael, não conseguindo retornar ao seu estado de consciência anterior.

Em sua última fala, a personagem concretiza a existência dupla de Coppélius/Coppola. Consequentemente, o motivo principal dessa narrativa é proclamado pelo próprio protagonista, que realiza, por meio da fala, o *Doppelgänger*.

Portanto, o Complexo de William Wilson pode encontrar suas raízes em “O homem da areia”, com a duplicação contida em Coppélius (o Homem da Areia) e Coppola (o *Unheimliche*), a dupla presença na figura do vendedor; em Olímpia (humano-autômato) e no quadro imagético que os olhos e as lentes (implicitamente, o princípio do reflexo) ocupam nessa narrativa. Pensando-se no trecho a seguir, nota-se como a *mimesis* está plasmada nas linhas tortuosas desse tecer narrativo:

Aceite, portanto, caro leitor, as três cartas que o amigo Lotar gentilmente me cedeu, como o esboço da imagem à qual a partir de agora me esforçarei para dar mais e mais cor. Talvez eu consiga rabiscar algumas figuras como um bom pintor de retratos, *fazendo com que você ache algo parecido sem conhecer o original*, sim, como se você tivesse *a sensação de ter visto a pessoa muitas vezes com os próprios olhos*. Talvez, então, o leitor acredite que *nada é mais fantástico e louco do que a vida real, e que o escritor só poderia apreender tudo isso como um reflexo confuso de um espelho mal polido* (HOFFMANN, 1993, p. 127, grifo nosso).

3. O COMPLEXO DE WILLIAM WILSON REVISITADO: O RETRATO DE DORIAN GRAY, DE OSCAR WILDE

Oscar Wilde, em **O retrato de Dorian Gray** (*The Picture of Dorian Gray*, 1890-1891), lida com a mesma tendência, apesar de alterar a linha de representação: o duplo dialoga agora com outro elemento, similar ao espelho, o retrato. Assim, observar como o Complexo de William Wilson é *(re)pintado* é o que se pretende a seguir.

No início da narrativa, observa-se como o pintor Basil Hallward conduz, em suas próprias palavras, sua obra-prima, o retrato de Dorian Gray. O *Unheimliche* garante já aqui sua manifestação, pois, como se vê no relatar de Hallward acerca de Gray, as feições deste provocariam naquele um sentimento indefinido:

Quando nossos olhares se encontraram, senti-me empalidecer. Estranha sensação de terror de mim se apoderou. Eu sabia que estava diante de alguém de personalidade tão fascinante que, se eu o permitisse, absorveria toda a minha natureza, toda a minha alma, até mesmo a minha arte. [...] Algo parecia dizer-me que eu estava na

iminência de uma terrível crise, em minha vida. Experimentava a sensação de que o Destino me reservava singulares alegrias e estranhos pesares (WILDE, 1998, p. 18).

Basil experimentaria uma mescla de estranheza, um torpor de horror, ao mesmo tempo em que reconheceria algo familiar, depositando essa impressão nos eventos que o Destino lhe reservara.

Já na presença de Lord Henry Wotton, Dorian pausa para as últimas pinceladas de Basil e ao apreciar a pintura, sob a influência dos argumentos de Lord Henry a respeito da juventude, desfere o seguinte comentário:

— Que tristeza! — murmurou Dorian Gray, de olhos fixos a própria imagem. — Que tristeza! Ficarei velho, horrível, medonho. Mas este retrato continuará sempre jovem. Nunca será mais velho do que neste determinado dia de junho... Ah, se pudesse dar-se o contrário! Se eu permanecesse moço e o retrato envelhecesse! Para isto... para isto... eu daria tudo. É verdade; não há no mundo o que eu não desse. Daria minha própria alma! (WILDE, 1998, p. 38).

Vê-se, nesse trecho, a presença do duplo: Dorian Gray, o filantropo que ocupa a realidade e agora obcecado por sua beleza juvenil e seu retrato, o instante de tempo que conservará a beleza e a juventude de Gray. Constata-se aqui o mesmo princípio do reflexo, a duplicação da imagem “original” no tecido da realidade, neste caso, plasmada pelas pinceladas de tintas que constroem a imagem intocada de Dorian. Logo, a linha de representação muda parcialmente em comparação ao Complexo de William Wilson, pois o retrato, mesmo compartilhando o reflexo, tem sua estrutura física modificada, adaptando-se ao conceito da representação. Não há uma outra *presença física* do ser “original”, como ocorre com William Wilson; Dorian teria um aparato *duplicante* que o ajudaria em sua busca pela perfeição.

No trecho seguinte, o protagonista repete seu desejo de ter sua jovialidade imutável e que o envelhecer transmigrasse para seu quadro:

Tenho inveja de todas as coisas belas cuja beleza não pereça. Tenho inveja deste meu retrato que você pintou. Por que lhe é dado conservar o que hei de perder? Cada momento que passa tira-me alguma coisa e dá alguma coisa a ele. Oh, se fosse o contrário! Se o retrato pudesse mudar e eu ficar sempre tal qual sou agora! Por que o pintou? Ele zombará de mim um dia, zombará cruelmente (WILDE, 1998, p. 39).

É mister perceber aqui uma diferença: Dorian não deseja a imortalidade, que concentraria o envelhecer e o eterno, mas sim a permanência de sua beleza; deseja que a fração de tempo congelada pelo retrato estenda-se ao seu corpo. Contesta, assim, a natureza humana, a incapacidade do corpo de um ser humano de manter-se jovem, de abraçar o prazer da beleza esculpida no semblante e suas extensões pela eternidade.

De certa maneira, as palavras de Dorian e a habilidade de Basil, em conjunto com seu torpor em frente à figura de Gray, amalgamam-se ao ponto de criar um feitiço, uma irregularidade nas leis da Física. O desejo do protagonista concretiza-se. Após ter humilhado sua noiva, Sibyl Vane, segundo a percepção que tivera, por sua péssima atuação, Dorian percebe, no dia seguinte, uma alteração em seu retrato. Isso se justifica com o trecho seguinte:

De repente, seu olhar caiu sobre o biombo, que ele colocara diante do retrato, e ali se deteve. [...] Seria verdade? Teria o retrato mudado, realmente? Ou fora apenas a imaginação que fizera com que Dorian visse expressão de maldade onde houvera apenas alegria? Certamente uma tela pintada não poderia modificar-se? Era absurdo. Serviria de assunto, um dia, quando conversasse com Basil. Faria o pintor sorrir (WILDE, 1998, p. 112).

O querer de Gray ultrapassa as barreiras das leis da Física e atinge seu resultado: o mecanismo que descrevera passa a agir sobre a tela, o feitiço de Dorian e Basil passa a contornar as pinceladas do retrato e o corpo *perfeito* do jovem filantropo.

Após a morte de Sibyl, Dorian é afetado emocionalmente, o que o leva a perceber que deve sofrer por suas emoções, mas usufruí-las ao máximo, evitando também o apego ao passado, conforme sua resposta a Basil revela:

— Você chama “ontem” de passado?

— Que tem o tempo decorrido a ver com o caso? Somente pessoas superficiais é que necessitam de anos para se livrarem de uma emoção. O homem que é dono de si mesmo pode terminar uma tristeza com a mesma facilidade com que inventa um prazer. Não quero viver à mercê de minhas emoções. Desejo usá-las, gozá-las e dominá-las (WILDE, 1998, p. 128, grifo do autor).

Em certo momento, Lord Henry dá a Dorian um exemplar de um livro, o qual produz uma *marca* profunda no belo jovem; outro evento afeta Gray novamente. Segundo a descrição do narrador,

Era um romance sem enredo, com apenas uma personagem sendo, na realidade, simplesmente um estudo psicológico de certo jovem parisiense, que passara a vida procurando realizar, no século XIX, as paixões e modalidades de pensamento que pertenciam a todos os séculos, menos ao dele, e procurando, por assim dizer, resumir em si próprio os vários estados pelos quais passara o espírito do mundo, amando, por sua mera artificialidade, as renúncias a que os homens insensatamente chamaram virtudes tanto quanto as rebeliões naturais a que os homens sensatos chamaram pecado (WILDE, 1998, p. 146).

Conseqüentemente, o viver de Dorian passa a pautar-se por essa visão, o prazer que as virtudes e os vícios podiam lhe proporcionar. Importante notar que o que aqui se chama de virtude e vício está condicionado pela perspectiva do fim do século XIX, na Inglaterra vitoriana. Conforme **The Broadview Anthology of British Literature – The Victorian Era** (2012), uma relação de oposição e hierarquia predominava na sociedade:

Os vitorianos costumavam pensar sobre identidade em termos de oposições: masculino e feminino, rico e pobre, negro e branco, e, mais tarde no século, homossexual e heterossexual. Tais oposições tinham o efeito de estabelecer, aparentemente, tipos estáveis e sugerir que as diferenças eram naturais e imutáveis. Por exemplo, a ideologia de esferas separadas para homens e mulheres propunha que gênero e identidade sexual eram categorias fixas e que a “verdadeira feminilidade” era o oposto inerente à masculinidade normativa. Ainda, em obras literárias do período, a linha entre “opostos” era constantemente cruzada e se revelava problemática e variável (BLACK, 2012, p. LXVII, grifo do autor)⁵.

Percebendo as mudanças no retrato, Dorian esconde-o, a fim de evitar que outros vejam-no. Sempre que se aproximava da tela, trazia consigo um *espelho*, para que o prazer provindo do contraste, a beleza perfeita e a corrupção de sua alma, pudesse ser usufruído. A cena a seguir capta essa estratégia:

⁵ No original: “Victorians tended to think about identity in terms of oppositions: male and female, rich and poor, black and white, and, later in the century, homosexual and heterosexual. Such oppositions had the effect of establishing seemingly stable types and suggesting that the differences were natural and unchangeable. For example, the ideology of separate spheres for men and women proposed that gender and sexual identity were fixed categories and that “true womanhood” was the inherent opposite of normative manliness. Still, in the literary works of the period, the line between “opposites” was constantly crossed and revealed as problematic and variable.”

Todas as citações de **The Broadview Anthology of British Literature** e de **Gothic**, de Fred Botting foram traduzidas do inglês pelo autor do presente texto.

[...] ele ia furtivamente até o quarto fechado do andar de cima, abria a porta com a chave que agora jamais o deixava e, de espelho em punho, ficava diante do retrato que Basil Hallward pintara, contemplando ora o rosto envelhecido na tela, ora a fisionomia bela e moça que lhe sorria do espelho. A agudeza do contraste acentuava-lhe a sensação de prazer. Ficava cada vez mais enamorado pela corrupção de sua alma. Examinava com extrema atenção, às vezes com prazer monstruoso e terrível, as linhas hediondas que vincavam a testa, ou os sulcos à volta da boca sensual, ficando a conjecturar o que seria mais horrível, se as marcas do pecado ou as marcas do tempo. Punha as mãos brancas perto das mãos grosseiras e inchadas do retrato e sorria. Zombava do corpo disforme e dos membros enfraquecidos (WILDE, 1998, p. 150).

Pode-se notar aqui que Gray usufrui de algo que gera estranheza, o disforme, o velho presente no retrato e se reconhece pelo espelho. Esse jogo imagético constitui, como se vê na visão de Basil ao vislumbrar o jovem Dorian, o *Unheimliche*. O protagonista não se reconhece no quadro, ao ponto de zombar dele, e, ao mesmo tempo, compara seus belos traços corporais com os do retrato, reconhece-se por meio do reflexo. Uma relação *unheimlich* dá-se entre Dorian e sua *hedionda* pintura.

Anos mais tarde, Basil Hallward acaba visualizando a tela que plasmara em seu estúdio. Novamente o *Unheimliche* faz-se presente:

Era uma obscena paródia, alguma sátira infame, ignóbil. Ele jamais pintara aquilo. Apesar de tudo, era o seu quadro. Sabia disto e teve impressão de que seu sangue, de um momento para outro, se transformara, de fogo, em gelo. Seu próprio quadro! Que significava isto? Por que se alterara? Virou-se e fitou Dorian Gray, com olhar de doente. A boca tremia-lhe, a língua ressequida parecia incapaz de articular. Passou a mão na testa e sentiu-a úmida de transpiração pegajosa (WILDE, 1998, p. 178).

Assim como na personagem William Wilson, Basil é infectado pelo *Unheimliche*. Um ataque de emoções abate-se sobre o pintor, ele estranha a figura plasmada, porém reconhece que *aquilo* fora sua obra, a qual denominara em anos anteriores, como sua obra-prima. Por meio da perfeição, Basil atinge o horror e encontra em Gray sua morte.

Tendo em vista, agora, os óculos psicanalíticos, visualizar-se-á que em Dorian Gray uma séria obsessão incorporou-se em sua mente: a busca do prazer por meio do fascínio pela beleza. Ao entrar em sua trama *viciosa*, Gray descartaria todas as amarras que o continham anteriormente ao seu encontro com Lord Henry e com o vislumbre do retrato, aderindo a

qualquer método para atingir seu objetivo: o usufruir de suas emoções, que convergiam constantemente ao ser belo e juvenil.

Pelas consequências de seus atos e *vícios*, o retrato vai piorando, ao ponto de Dorian não suportar sua presença e não suportar o fardo de suas ações. Ao conjecturar a confissão e a punição como meio de saída, lembra que o quadro era a consciência de tudo que praticara em sua vida. Decide por um fim à tela com o mesmo instrumento que assassinara o pintor Basil, como o excerto abaixo ilustra:

Assim como matara o pintor, iria matar a obra do pintor e tudo o que ela significava. Mataria o passado e, depois que este morresse, ele estaria livre. Mataria aquela monstruosa vida da alma; sem suas hediondas advertências, conheceria a paz. Apanhou a arma e apunhalou várias vezes a tela. Ouviu-se um grito e um baque. O grito foi tão horrível, em sua agonia, que os empregados acordaram assustados [...] (WILDE, 1998, p. 251).

O que se sucede é o resultado do *feitiço* de Basil e Dorian: ao apunhalar seu retrato, Gray libera os horrores contidos na tinta e tudo que praticara na vida vêm à tona ao seu corpo, garantindo-lhe a reação às suas práticas: a morte. E o que um dia fora o belo Dorian Gray *passa a ser*, migra para a própria estrutura mimética do retrato. O trecho que se segue plasma o encontro de Gray com sua Nêmesis:

Quando entraram, viram, pendurado na parede, um magnífico retrato do patrão, tal qual o haviam visto da última vez, em todo seu esplendor de sua mocidade e beleza. Caído no chão estava um morto, em traje de noite, com uma faca enterrada no coração. Murcho, enrugado; rosto repulsivo. Somente depois de lhe examinarem os anéis foi que o reconheceram (WILDE, 1998, p. 251).

Por conseguinte, percebe-se como uma revisitação é elaborada por Wilde em seu romance. Mesmo alterando a representação, o autor pinta um fenômeno similar ao Complexo de William Wilson. O duplo materializado (Dorian e seu retrato), o *Unheimliche* e o espelho (nesse caso refletido na figura do quadro) colorem essa narrativa com as mesmas tintas provindas da ambientação desse Complexo.

4. JEKYLL E HYDE: ALQUIMIA E FEITIÇARIA

Na agenda da primeira edição do livro *Gothic* (1996), de Fred Botting, nota-se como as nuances e contornos de dois termos dão início às discussões do teórico inglês: horror e terror encontram sua anatomia dissecada nas linhas do primeiro capítulo. Enquanto horror configura cenas e imagens de gangrenas, mortes macabras, monstros e bestas, produzindo um resultado estético abjeto em sua constituição imagética, o terror mantém-se num campo *unheimlich*, do inconsciente, delimitando aquilo que é desconhecido, o que ronda as sombras do universo de nossa realidade, os cantos obscuros do conhecimento que se sobrepõem à razão. Com esse postulado, Botting clama que “O Gótico pode talvez ser chamado a verdadeira tradição literária. Ou sua mancha” (BOTTING, 1996, p. 16)⁶.

No começo do fio narrativo de *O médico e o monstro*, o horror plasma-se no olhar da personagem Gabriel John Utterson, que se vê na tentativa de nomear as características do famigerado Edward Hyde, cuja aparência dana sua fala, bem como a de seu parente Enfield, verificando-se isso na citação abaixo:

Mas havia um aspecto curioso. Eu tinha sentido uma vívida repugnância por aquele homem assim que pus os olhos nele [...] — Não é fácil descrevê-lo. Há algo de errado com sua aparência; alguma coisa incômoda, alguma coisa profundamente detestável. Nunca vi um homem que me desagradasse tanto, e no entanto não sei dizer o porquê. Ele deve sofrer algum tipo de deformação; a impressão que nos dá é de algo disforme, embora eu não consiga dizer especificamente em que aspecto. É um homem de aparência extraordinária, mas de fato eu não posso apontar nada que seja fora do comum. Não, cavalheiro, descrevê-lo está além de minha capacidade. E não é por esquecimento, porque afirmo que neste instante consigo vê-lo com toda clareza (STEVENSON, 2011, p. 20; 23-24).

Ao vociferar a imagem daquele que se ocuparia de um assassinato mais tarde, uma frustração instalar-se-ia na fala das personagens, impedindo a pronúncia daquilo que levaria ao reconhecimento: o estabelecimento da identidade, aquilo que é próprio de um *eu*. Mesmo aquele impregnado pelo dom da pronúncia absoluta⁷ não atingiria o feito de identificar Hyde

⁶ No original: “Gothic can perhaps be called the only true literary tradition. Or its stain.”

⁷ Dissecando-se a identidade do advogado e amigo de Jekyll, vê-se como o dom da pronúncia não está somente nas características retóricas de sua profissão, mas em seu próprio ser: o nome Utterson (UTTER+SON) indicaria, em inglês, o descendente do proferir, o filho do portador da fala e do absoluto (este último termo é um outro significado possível para *utter*). Tendo em mente essa característica, aquele que realiza a *fala absoluta*, John Utterson, revela-se o detetive dessa narrativa, o que se encarregará de investigar os mistérios acerca da vida do cientista e médico. A seguir, nota-se seu comprometimento com a profissão do investigador: “‘Se ele é Mr. Hyde’ — pensava ele —, ‘eu serei Mr. Seek’” (STEVENSON, 2011, p. 29).

pela sua aparência, mas somente uma tentativa: a falta de humanidade será uma das expressões que permeará o discurso de todas as pessoas que vislumbrarão o ser de Hyde. Abaixo, Utterson enfrenta esse obstáculo:

Era de estatura pequena, bem vestido, e sua aparência, mesmo a certa distância, produziu uma impressão de aversão no homem que o observava [...]. Mr. Hyde era pálido e com aparência de anão; dava uma impressão de deformidade sem que houvesse nele nenhuma má-formação visível, tinha um sorriso desagradável, tinha sabido se impor ao advogado com uma mistura ameaçadora de timidez e ousadia, e falava com uma voz enrouquecida, sussurrante e meio alquebrada; todos estes pontos se somavam a seu desfavor, mas nem mesmo todos eles juntos podiam explicar a sensação de repulsa, nojo e medo experimentada por Mr. Utterson. “Deve haver alguma outra coisa”, pensava o perplexo cavalheiro, “Existe algo mais, e gostaria de dar um nome a isso. Deus me perdoe, o indivíduo mal parecia humano! Tinha algo de troglodita, será? Ou será como na antiga história do Dr. Fell? Ou ainda a simples irradiação de uma alma maligna, que transpira através do barro que a hospeda, e o transfigura? Penso que seja esta última hipótese, porque, oh, meu pobre amigo Henry Jekyll, se alguma vez eu enxerguei a assinatura de Satã sobre um rosto, foi o desse seu novo amigo” (STEVENSON, 2011, p. 30 – 32).

Considerando a relação de oposição e hierarquia presente na sociedade vitoriana (ambientação esta que se percebe na narrativa em questão), bem como a *inumanidade* de Hyde, este poderia ser entendido como um *alien* (nas oposições vitorianas, o nativo e o estrangeiro), nas duas acepções em inglês: o estrangeiro, o estranho, aquele não aceito pela sociedade, ostracizado por um estigma social; e também o alienígena, o extraterrestre, aquele que transcende ao entendimento de humano, cujas características não se assemelham ao que se prevê na organização corporal da espécie humana. A aparência de Hyde estaria condicionada a essa *mancha estrangeira*, o que *inferioriza* e *denigre* a sociedade (os termos *mancha*, *inferioriza* e *denigre* são um dos indícios probatórios da mentalidade vitoriana, calcada em concepções fixas e preconceituosas), além daquilo que é novo, o diferente entre o que é familiar.

Com o que se explanou até aqui, vê-se como na figura de Edward Hyde está plasmado o *Unheimliche*. Todos os que experimentam a visada em Hyde, somente visualizam a falta de humanidade, não conseguindo fixar uma especificidade que caracterize essa personagem. De certa maneira, eles vêem o *Unheimliche*, aquilo que lhes é estrangeiro, mas também enxergam

o familiar, ao estabelecer o conceito de humanidade como referente para definir o *ser inumano*.

Logo, o corpo do *protégé* de Henry Jekyll disponibilizaria de dois mecanismos de proteção: a impossibilidade da identificação (a atribuição de um traço que tornaria viável o desenhar de uma identidade), bem como um estranhamento profundo, desencadeado, segundo a perspectiva do *outro*, pela sua inumanidade. Logo, Hyde conjuraria um feitiço de proteção sobre si próprio, um conjuro rompendo as barreiras da realidade e, conseqüentemente, as leis que governam seu tecido. Ao realizar esse encantamento, sua circulação pelas ruas de Londres, além de seu acesso à casa do cientista, estariam garantidas por um invólucro protetor.

Até o oitavo episódio da narrativa, essa atmosfera ambígua instalada pelo prolongamento de um segredo, atmosfera que se pode entender de terror, perpetua-se, sendo somente nos dois últimos capítulos que o mistério rondando Jekyll e Hyde dissolve-se. Por meio do envelope abarcando a carta do Dr. Hastie Lanyon e do “testamento/confissão” do Dr. Henry Jekyll, o advogado-detetive Gabriel Utterson lê a narrativa do *fato*, que permitiria a compreensão da relação entre o cientista e o assassino: ao ingerir certa substância química, produto de um projeto de Medicina transcendental, Jekyll atingira uma transformação capaz de alterar seu corpo e mente, metamorfoseando-o em Edward Hyde, o assassino estranho e repulsivo. Isso se comprova com as seguintes linhas, presentes no documento encontrado pelo detetive: “E quis a sorte que o rumo dos meus estudos científicos, dirigidos para tudo que é místico e transcendental, acabasse lançando uma poderosa luz nesta minha consciência sobre a eterna guerra entre os elementos que me compõem” (STEVENSON, 2011, p. 86). É com esses dois textos que, assim como o Gótico rompe as barreiras do real, “Transgredindo as amarras da realidade e do possível, elas [as produções góticas] também desafiaram a razão pela sua desmedida aceitação de ideias fantasiosas e vôos imaginários” (BOTTING, 1996, p. 6)⁸, as paredes impostas pelos capítulos anteriores são quebradas e a emergência do horror torna-se evidente.

Para notar o que implica tais eventos, é preciso tomar, primeiramente, o caminho da carta de Lanyon. Nesta, o doutor explica, postumamente, os eventos rondando a figura enigmática e repulsiva de Edward Hyde. Ao receber uma carta de seu antigo amigo Jekyll (com o qual tivera uma rusga a respeito de um projeto, evitando contato desde então), na qual explicitava procedimentos rígidos, que concerniam uma gaveta contendo certas substâncias e

⁸ No original: “Transgressing the bounds of reality and possibility, they [Gothic productions] also challenged reason through their overindulgence in fanciful ideas and imaginative flights.”

sais, Lanyon recebe a visita do inumano que, como se verifica abaixo, refuta a posição inicial do médico sobre o projeto transcendental de seu colega de Medicina:

— Então muito bem – disse meu visitante. — Lanyon, lembre-se do seu juramento: o que vai acontecer agora está protegido pelo segredo de nossa profissão. E agora, você, que sempre foi apegado a uma visão do tipo mais estreito e materialista, você que negava as virtudes da medicina transcendental, você que sempre zombou dos que lhe eram superiores... contemple! (STEVENSON, 2011, p. 83).

Logo depois, com a ingestão do preparado, a inserção do horror ocorre nas próprias feições de Lanyon, assim como em suas palavras:

Ele pôs o frasco nos lábios e sorveu o conteúdo com um único gole. Ouviu-se um grito; o homem oscilou, cambaleou, e agarrou-se à mesa para manter-se de pé, olhando-me com olhos esbugalhados, e a boca aberta, arquejante; e enquanto eu o observava julguei perceber uma mudança — ele pareceu inchar — seu rosto escureceu e suas feições pareceram derreter-se, alterar-se, e no momento seguinte eu tinha ficado de pé e dado um pulo para trás, de encontro à parede, com os braços erguidos para me proteger daquele prodígio, e minha mente engolfada pelo terror.
— Oh meu Deus! — gritei, e outra vez, e mais outra; porque ali, diante dos meus olhos, pálido e trêmulo, quase desmaiado, arrancado à morte, ali estava Henry Jekyll! (STEVENSON, 2011, p. 83).

Com isso, vê-se o motivo de sua morte: a experiência com a transformação afetara não somente suas emoções, mas seu corpo recebera a alta gama imagética, a radiação do horror. Com a alternância, Lanyon sofre outro aspecto do feitiço de Hyde, agora na sua potência máxima: com o segredo revelado, o mecanismo de proteção, desencadeado pela ação química, libera a infecção do *Unheimliche* no ser observador, transmitindo a radiação *unheimlich*, cujo produto revelara-se previamente à leitura da carta por Utterson: a morte de Hastie Lanyon. O conjuro de Hyde alcança a relação perfeita com o outro: a conexão pela irradiação do *Unheimliche* com uma alteridade diferente, resultando, paradoxalmente, no findar da sua vivência. A contaminação mortal é revelada como o terceiro efeito do encantamento do inumano; eventualmente, isso denuncia a (id)entidade em questão como um necromante, aquele com o conhecimento das artes arcanas do mundo inferior. O próprio Jekyll afirma a invocação de Hyde de um universo inferior, escondido num canto de sua alma:

Este espírito sobrenatural que eu invocara do interior de minha própria alma, e deixara à solta no mundo para ir em busca de seus prazeres, era um ser inerentemente maligno e vil; bebia o prazer com avidez bestial ao contemplar as torturas infligidas a outrem; implacável como uma estátua de pedra (STEVENSON, 2011, p. 92).

O incrustamento do *Unheimliche* na figura de Mr. Edward Hyde revela a revisão, inovação e ampliação do segundo elemento do Complexo de William Wilson: o *Unheimliche* irradia da figura de Hyde, atinge seus espectadores com o horror e espanto, mas inova com as novas possibilidades desse fator. Seus observadores não atingem o processo de identificação de Hyde pela linguagem, pois uma alta carga *imagética* provem dessa personagem, a qual é atribuída (pelos que a observam) a um caráter genérico de *inumanidade*, e o resultado da observação da transformação inerente ao corpo do outrora Jekyll (momento este em que o *Unheimliche* atinge seu ápice) é a morte do observador, como se olhar o processo alquímico da transformação de Jekyll em Hyde, e vice-versa, fosse o mesmo que olhar para a Medusa, o que implica em um laivo de Complexo de Édipo na tessitura da obra de Stevenson. Além disso, o conjunto desses três fatores configuraria uma espécie de mecanismo de proteção contra seus observadores, ou seja, uma característica *alienígena*, afirmada pelo cientista:

[...] e, arrebatado de esperanças e triunfo, arrisquei-me a ir, na minha nova forma, até o meu quarto de dormir. Cruzei o pátio, sob o olhar das constelações, e pensei, com espanto, que *eu era a primeira criatura desta espécie* que elas chegaram a contemplar em sua vigília insone; entrei furtivamente pelos corredores, *um estranho em minha própria casa*, e chegando ao quarto vi pela primeira vez Edward Hyde (STEVENSON, 2011, p. 89, grifo nosso).

Esse conjunto idiossincrático assumiria também um gênero de feitiço, o encanto mortal do necromante assassino, presente na aura de Hyde.

Passando-se agora ao texto atribuído a Henry Jekyll, perceber-se-á a existência de três vozes: a narrativa sendo composta pela identidade Henry Jekyll e suas experiências; as emoções e vivências quando Edward Hyde estava guiando o corpo em questão, e uma terceira voz, afastada do dilema dual Jekyll-Hyde (mais tarde, abordar-se-á tal questão). Isso se observa no seguinte trecho, ao se perceber o uso da terceira pessoa para se referir a Jekyll e Hyde:

Daí, creio eu, o fato de que Edward Hyde era bastante menor, mais leve e mais jovem do que Henry Jekyll [...]. Hyde cantarolava uma canção quando preparou a poção transformadora e, quando a bebeu, brindou ao homem que acabara de matar. As dores da transformação mal tinham acabado de flagelar seu corpo quando Henry Jekyll, com o rosto banhado em lágrimas de gratidão e remorso, caía de joelhos e erguia as mãos para Deus (STEVENSON, 2011, p. 89; 97).

Concentrando-se, agora, na figura de Henry Jekyll, segundo seu próprio discurso, ele, devido à superficialidade social da aparência, teria imposto a dissociação ao seu corpo:

Foi, portanto, a natureza exigente das minhas aspirações, mais do que qualquer degradação específica decorrente dos meus defeitos, que me fez ser aquilo em que me tornei, e, criando uma divisão ainda mais profunda do que na maioria dos homens, afastou de mim a parte sã e a parte doentia que dividem e formam a natureza dual do ser humano (STEVENSON, 2011, p. 85).

Isso estabeleceria, segundo o médico, a dualidade numa só identidade, como nos mostra o trecho que sucede: “[...] eu não era mais eu mesmo quando abandonava o autocontrole e me entregava à depravação do que quando trabalhava, à luz do dia, para aumentar o conhecimento humano ou para aliviar a dor e o sofrimento alheios” (STEVENSON, 2011, p. 86).

Logo, o Duplo não se instala com a emergência de Mr. Hyde, mas pela prática hipócrita do cientista. Hyde compartilharia com Jekyll a ambição pela jovialidade liberta, os prazeres que a alta sociedade vitoriana condenaria. As palavras seguintes afirmam essa partilha de interesses, justificando o prazer que a (id)entidade famigerada disponibilizava a Jekyll: “Jekyll (que era uma personalidade mista) ora demonstrava sensibilidade e apreensão, ora um prazer ávido em se projetar nos prazeres e aventuras de Hyde [...]” (STEVENSON, 2011, p. 95). Um outro trecho revela também a prévia existência dessa divisão impressa na mente jekylliana: “[...] o velho Henry Jekyll, aquele misto incongruente que eu já perdera as esperanças de mudar e aperfeiçoar” (STEVENSON, 2011, p. 90).

Com a ingestão do produto de seu projeto místico e transcendentalista, Edward Hyde emerge em Henry Jekyll a partir de um processo de dissociação, que não previa uma total cisão. Como exemplificado anteriormente, Jekyll usufruiria dos prazeres permitidos e desfrutados por Hyde, além de compartilhar certas memórias com o assassino, como até ouvi-lo: “E, também, que esse horror insubordinado [...] estivesse encarcerado em sua própria

carne, onde ele podia ouvi-lo a murmurar em sua luta incessante para vir à luz [...]” (STEVENSON, 2011, p. 103).

Além disso, no relato final, diz-se de um momento, no qual Hyde, nos primeiros instantes de sua vida, contempla-se em frente a um espelho. Como afirma Jacques Lacan em seu ensaio “O estádio do espelho como formador da função do eu” (1949), a criança (em nosso caso, um ser adulto nos primeiros momentos de vida), por meio da experiência com o outro (a imagem refletida — tida nesse momento como um outro —, como também o refletir de si na imagem dos outros), estabelece seu *eu*. Conforme postula o psicanalista francês, esse estágio caracterizar-se-ia por

[...] uma série de gestos em que ela [a criança] experimenta ludicamente a relação dos movimentos assumidos pela imagem com seu meio refletido, e desse complexo virtual com a realidade que ele reduplica, isto é, com seu próprio corpo e com as pessoas, ou seja, os objetos que estejam em suas imediações (LACAN, 1998, p. 96 – 97).

Assim, Hyde desenvolveria seu *eu* através de seu reflexo, cuja imagem já estaria impregnada pelo fator *Unheimliche*. Ao adotar sua identidade, ele passaria a portar em sua mente não só seu *Ich*, mas também o *Unheimliche* e as reminiscências mentais de Jekyll estariam impregnados em seu cerne. Como Umberto Eco relata em seu ensaio “Sobre os espelhos” (1985), o espelho “[...] é uma prótese absolutamente neutra, e permite que se obtenha o estímulo visual onde o olho não poderia alcançar [...]. Como prótese, os espelhos são *canais*. Um canal é cada *medium* material que permite a passagem de informação [...]” (ECO, 1989, p. 18, grifo do autor). Logo, a aura *unheimlich*, que garante a Hyde seu invólucro protetor e a eficiência de seu feitiço, originar-se-ia de sua própria figura: ela refletiria no espelho e, pela imagem originada neste, a identidade hydeana delimitaria uma personalidade, a qual, mais tarde, portaria a habilidade de usufruir dos prazeres mundanos e de levar à morte todo aquele que *contemplasse* o momento de sua transformação no tecido “real”. Logo, sua manifestação é adjetivada, por várias pessoas, como um irradiador maligno. Mr. Edward Hyde, por meio do universo catóptrico, vislumbraria “[...] uma realidade capaz de dar a impressão da virtualidade” (ECO, 1989, p. 37). Ele tornar-se-ia quem é com a falsa impressão do real. De certa maneira, o *inumano* teria sua síntese vivenciando um universo ficcional; a mímese costuraria seu tecido na plena realidade.

Além dos poderes intrínsecos em seu ser, Edward Hyde, com sucessivas transformações, sofreria um amadurecimento na sua constituição física e mental, passando por uma espécie de crescimento. Com o caminhar das transformações, Henry percebe que Edward está crescendo, como também adquirindo poder sobre o corpo que abarca as duas personalidades:

[...] parecia-me ultimamente que o corpo de Edward Hyde tinha crescido em estatura, como se (quando eu assumia sua forma) eu sentisse nele uma energia acima do normal; e passei então a entrever o risco de que, caso isto se prolongasse, o equilíbrio da minha natureza fosse permanentemente comprometido, meu poder de metamorfose voluntária ficasse ameaçado, e a pessoa de Edward Hyde viesse a predominar (STEVENSON, 2011, p. 94 – 95).

Acerca disso, pode-se notar que o primeiro braço do Complexo de William Wilson (a existência de uma segunda entidade, compartilhando traços físicos e certos detalhes psíquicos da personalidade “original”) é totalmente revisto e passa por um crivo inovador e ampliador: não há mais um outro ser no exterior, mas sim no interior corpóreo do eu. O *Doppelgänger* não mais caminha pela exterioridade, mas compartilha processos mentais com seu “eu original”. Enquanto no referido Complexo, a psicanálise preveria uma somatização para o exterior “real”, no romance de Stevenson, o desdobramento de personalidade (seja ele devido a uma possível esquizofrenia ou a um Transtorno Dissociativo de Identidade (TDI) ou ainda a um amálgama dos dois) somatizar-se-ia para o interior do corpo, além de configurar uma transformação física completa. Segundo a Biologia, ter-se-ia uma completa reestruturação genética: o DNA de Henry Jekyll passaria por uma reorganização total, ao ponto de influenciar inclusive sua mentalidade.

Contudo, um elemento falta para a completude dessa primeira parte do quebra-cabeça: a substância química resultante da mente primordial do Dr. Henry Jekyll. Desde o início de seus estudos na Ciência, ares místicos e transcendentais circulavam seus interesses, culminando na droga transformadora. A descoberta por Jekyll é descrita conforme as próximas linhas ditam:

Comecei a perceber, mais profundamente do que alguém jamais afirmou fazê-lo, a trêmula imaterialidade, a transitoriedade de névoa deste corpo aparentemente tão sólido que nos serve de vestimenta. Descobri certos agentes químicos capazes de

abalar e arrancar das raízes esta nossa roupagem de carne e osso, tal como uma ventania arrebatava uma tenda (STEVENSON, 2011, p. 87).

Apesar da ânsia pelo conhecimento do cientista, há a instalação do hesitar em seu discurso. Mesmo assim, ele realiza a ingestão do líquido que mais tarde o conduziria à escrita do *seu* documento final:

Seguiram-se as dores mais excruciantes, um rangido nos ossos, uma náusea mortal, e na minha alma um horror que não pode ser excedido, seja no instante do nascimento ou no da morte. Aos poucos essas agonias foram se atenuando, e voltei a mim, como quem desperta de uma grave doença (STEVENSON, 2011, p. 88).

Conforme se vira, algo estranho se perpetua nas extremidades corporais de Jekyll. O *Unheimliche* começa a agir nas suas veias e Edward Hyde vem à tona. Assim, pode-se dizer que a mistura descoberta, os passos científicos (químicos) dão luz à Hyde. Henry Jekyll cria a vida em si mesmo, lança a animação no seu corpo já cindido e sua criação entra num vôo independente. Em outras palavras, Jekyll, revelando-se um alquimista, inventa o elixir da vida, aquilo que levaria ao desejo máximo do ser humano: a imortalidade. Apesar do inumano desenvolver-se num caminho alienígena e necromântico, o intento primal da experiência do alquimista permaneceria na perpetuação do viver — Jekyll adquire o fardo divino; como Frankenstein, ele torna-se responsável pelo emergir de Edward Hyde, sua criação: “Jekyll tinha mais do que as preocupações de um pai; Hyde tinha menos que a indiferença de um filho” (STEVENSON, 2011, p. 95). Seu elixir da vida, portanto, revela-se, como ocorre em toda a tradição desse tema literário, incompleto ou um elixir que causa a morte.

Ao longo da carta de Lanyon e do relato presente no final do romance, percebe-se que a primeira ingestão da droga é responsável pelo aparecimento do assassino. Com o passar do tempo, a indução da transformação torna-se mais difícil, sendo necessária uma dose maior, segundo a mente de Jekyll:

O poder da droga não tinha se manifestado sempre com a mesma intensidade. Uma vez, bem cedo na história das minhas experiências, tinha me falhado por completo; desde então eu fora forçado, mais de uma vez, a duplicar, e uma vez, com enorme risco de vida, a triplicar sua quantidade; e essas incertezas tinham projetado a única sombra que pairava sobre minha satisfação (STEVENSON, 2011, p. 95).

Além da resistência à droga, a transformação não mais gerava, com o uso prolongado, as dores excruciantes, “Mas quando adormecia, ou quando a droga deixava de produzir efeito, eu me via, quase sem transição (porque as dores da transformação diminuam dia a dia) [...]” (STEVENSON, 2011, p. 103). Assim, depreende-se que num primeiro instante, isto é, no primeiro ciclo da droga, Hyde está condicionado à droga, mas o seu uso contínuo garantiria o chegar do segundo momento: as transformações por indução são mais difíceis, sendo necessárias doses duplas ou triplas, como também um efeito colateral torna-se ativo, qual seja o estado de Hyde *naturaliza-se* na carne do corpo e suas vezes no leme dão-se mais frequentemente. Essa anomalia ocorre quando o efeito da droga cessa ou quando Jekyll está nos domínios de Morfeu:

[...] e, saltando da cama, corri para diante do espelho. Diante da imagem que surgiu a meus olhos, meu sangue transformou-se em alguma outra coisa, rala e gélida. Sim, eu tinha ido para a cama como Henry Jekyll, e tinha acordado como Edward Hyde. Como se explica isso?, foi o que me perguntei; e depois, com outro sobressalto de terror: Como isto pode ser remediado? (STEVENSON, 2011, p. 93-94).

Com o vício desenvolvido, Jekyll tenta combater sua ebriedade, porém falha:

Imagino que, quando um ébrio medita consigo mesmo sobre o seu vício, talvez uma vez entre quinhentas ele tenha consciência dos perigos a que se expõe através de sua brutal insensibilidade física [...] Meu demônio tinha sido encarcerado por muito tempo, e emergiu rugindo [...] Mas eu me despira voluntariamente de todos aqueles instintos de equilíbrio com que mesmo os piores dentre nós continuam a caminhar com firmeza mesmo cercados de tentações; e no meu caso, ser tentado, ainda que da forma mais leve, era sinônimo de cair (STEVENSON, 2011, 96 – 97).

Nesse segundo ciclo, ingerir a droga bastaria para que Jekyll voltasse ao controle.

A partir daí, um terceiro momento instala-se: o vício é incontrollável; os episódios premonitórios de Hyde somente são controlados pela administração de altas doses da droga e a tentativa de estocá-la não se torna possível. A administração da substância plasma-se na seguinte cena: “Em resumo: daquele dia em diante foi apenas com um esforço digno de um ginasta, e somente com a aplicação imediata da droga, que pude retornar à aparência física de Jekyll” (STEVENSON, 2011, p. 102). Os sais mais puros não mais atingem o resultado primeiro. Jekyll conclui que fora uma determinada impureza a responsável pelo (in)sucesso de seu experimento. Por meio do impuro, o âmagu da *psique* (em ambos os sentidos do termo, o

psicanalítico e o grego, no qual, em junção com o termo *pneuma*, equivale ao entendimento ocidental de *alma*) é tocado: “[...] e agora estou persuadido de que era a minha primeira amostra que era impura, e que foi esta impureza desconhecida que resultou na eficácia da fórmula” (STEVENSON, 2011, p. 104).

Portanto, os dois primeiros elementos do Complexo de William Wilson são inovados: não há mais “um e um” no tecido da realidade, mas um amálgama de duas personalidades numa mesma corporeidade. Tal corpo transmutar-se-ia ao manuseio de uma substância química, cuja eficácia encontraria seu princípio ativo numa impureza rara. Já o segundo elemento, o *Unheimliche*, presentifica-se num outro *design*: Hyde, com sua aparência repulsiva, protege-se e enfeitiça o(s) *outro(s)* por meio de uma aura *unheimlich*, um invólucro e um conjuro capazes de lhe garantir a fruição dos desejos e prazeres que o mundo tem a lhe oferecer. Nessa perspectiva, o próprio sentido freudiano de *Unheimliche* parece ser inovado, já que ganha um aspecto de libertação dentro de um ideário que se poderia dizer romântico. O *Unheimliche*, claro sinônimo de Duplo, torna-se um modo de transcendência libertadora, quase uma epifania paradoxal.

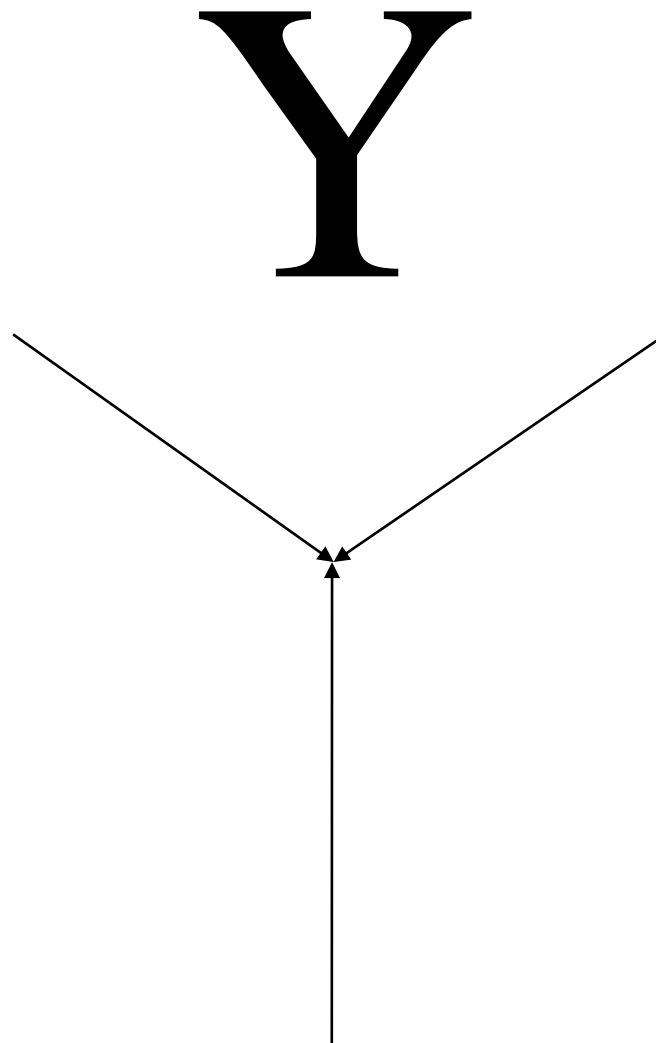
A seguir, após essa atmosfera alquímica e arcana, testemunhar-se-á como diversos fatores apontarão para a possibilidade da existência de uma nova entidade, que perambula incógnita ao longo das entrelinhas da narrativa do médico e do monstro.

5. A INSURGÊNCIA DO PARADOXO JEKYLL-HYDE

Com as idas e vindas do cientista e assassino, um terceiro ser emerge: o hospedeiro das duas personagens, que se adapta física e mentalmente à personalidade que no momento está consciente. Em outras palavras, a droga não originara apenas Edward Hyde, mas sim sintetizara também o corpo do velho Jekyll (aparentemente *uno*) num envelope portador de dois seres que, diferentemente do previsto na tradição do Duplo, não são opostos, mas sim complementares. O que se observa nesse *estranho caso* é a insurgência da fragmentação, não mais um caso exclusivamente de duplicação, mas sim de triplicação. O trio-protagonista sofreria as diversas mutações ocasionadas pela primeira alternância, variando de Jekyll a Hyde, de Hyde a Jekyll, ao ponto de sofrer uma conjunção. Isso se evidencia pela impossibilidade de afirmar que a confissão presente ao fim da obra seja de autoria de Henry Jekyll, ou de Edward Hyde ou ainda da *Criatura* (o hospedeiro). No próximo excerto, verifica-se a primeira afirmação dessa terceira identidade:

Daí, creio eu, o fato de que Edward Hyde era bastante menor, mais leve e mais jovem do que Henry Jekyll [...]. Hyde cantarolava uma canção quando preparou a poção transformadora e, quando a bebeu, brindou ao homem que acabara de matar. As dores da transformação mal tinham acabado de flagelar seu corpo quando Henry Jekyll, com o rosto banhado em lágrimas de gratidão e remorso, caía de joelhos e erguia as mãos para Deus (STEVENSON, 2011, p. 89; 97).

Esse terceiro ser indicia o caráter múltiplo não só do corpo do alquimista, mas da própria narrativa. Como uma contaminação, espalha os diversos índices da fragmentação no nível da estrutura do texto. Desse modo, passando-se ao campo da letra novamente, o “y” pervade os nomes das duas personagens, indiciando a conexão entre elas, como prevendo a união de três seres. Ao se visualizar a letra “y”, pode-se depreender o encontro de três retas (como visto a seguir) para um mesmo ponto: a tríade num mesmo corpo.



A casa de Henry Jekyll, prévia propriedade de um cirurgião, denota um esquema múltiplo: duas são suas entradas, cada uma usada por uma entidade. O respeitável Jekyll toma o portal da frente como seu acesso à casa, enquanto Hyde, às sombras, utiliza a dos fundos, onde a moralidade não governa. Além disso, o interior espacializa essa multiplicidade que permeia a narrativa ao denotar possibilidades diversas para o acesso ao escritório do cientista: o pátio interno, o anfiteatro cirúrgico e a escadaria; ou a porta dos fundos, o anfiteatro e as ditas escadas. Esse roteiro espacial, como se nota, fora infectado pelo potencial da droga. A fragmentação incrusta-se na própria casa. A seguir o percurso feito por Utterson revela uma das estradas possíveis ao se adentrar na morada do trio:

Foi apenas no final da tarde que Mr. Utterson conseguiu finalmente bater à porta da casa do Dr. Jekyll, onde foi imediatamente recebido por Poole e conduzido, através da cozinha, até um pátio interno que em outra época havia sido um jardim, e depois à construção que ficava nos fundos, e que tanto era denominada de “laboratório” quanto de “quarto de dissecação”. [...] Tomado por uma sensação sinistra, ele entrou em um pequeno anfiteatro interno, onde tempos atrás estudantes ansiosos por conhecimento tinham-se sentado, e que agora estava vazio e silencioso. As mesas estavam cheias de aparelhos químicos, o chão coberto por caixotes e pela palha usada para proteger as encomendas, enquanto a luz se escoava fracamente por uma claraboia embaçada. Na extremidade oposta, um lance de escadas subia até uma porta coberta de tecido vermelho, através da qual Mr. Utterson teve acesso ao escritório particular do doutor (STEVENSON, 2011, p.45, grifo do autor).

Outro aspecto, evidência do fragmento, é o jogo de cartas. Tomando o cofre de John Utterson como o hospedeiro máximo das cartas em questão, o advogado tem-no como o guardião de três posses: o testamento de Henry Jekyll (no qual o médico oficializa Edward Hyde como seu herdeiro); a suposta carta de Hyde (em que este *assina* sua fuga eminente) e o envelope lacrado de Hastie Lanyon (contendo outro envelope, o qual comportaria a narrativa do nono capítulo). Com esse jogo de guardião e guardado, hospedeiro e hóspede, encaixe e desencaixe (*mise-en-abîme*), a fragmentação não mais é um indício, ela realiza-se. O Duplo não mais impera como possibilidade, ele é descartado, uma vez que o jogo “cofre-cartas”, a partir de um processo metanarrativo, oferece um leque de caminhos múltiplos. Sendo o cofre o arquivador do testamento de Jekyll (prova da relação entre o cientista e o assassino), da carta de Hyde (a afirmação de sua existência, por meio da assinatura) e do envelope do médico (indiciando a inserção de um envelope dentro de outro, contendo o último a narrativa do olhar do outro; além de conter um lacre, que mais tarde seria *rompido*), esse item

plasmaria o mesmo princípio que se alastrou pelo corpo que um dia dignara-se da ilusão da unidade.

O guardião desses três documentos, mais tarde, seria confrontado por um outro conjunto de textos, novamente uma tripla combinação. Em “A última noite”, o oitavo episódio do fio narrativo, Utterson encontra, no escritório de Jekyll, três documentos: um novo testamento, passando as fortunas do cientista ao advogado; um bilhete, no qual Jekyll instrui Utterson a ler, primeiramente, a narrativa de Lanyon (e, secundariamente, de acordo com a vontade do detetive, sua confissão) e um envelope lacrado em vários lugares (contendo o relato final). O seguinte trecho revela a constituição física do último envelope: “— Há um terceiro documento? — perguntou Utterson. — Aqui, senhor — disse Poole, entregando-lhe um maço de documentos fechado e selado em vários lugares” (STEVENSON, 2011, p. 73). Assim, com esses diversos textos, se materializa, nos vários níveis da narrativa, uma convergência do metatexto (um texto no interior do outro) com o fragmentário. A metatextualidade e a fragmentação estão costuradas pelo agir de Henry (ou seria do trio-protagonista?) enquanto ser(es) lúcido(s) e, ao que tudo indica, vivo(s).

O assassinato de Sir Danvers Carew é triplo em si: Hyde, em seu acesso de fúria, dizima o parlamentar, fragmentando sua bengala. E um terceiro olho advém dessa cena: o testemunho da criada. Três olhares — o do assassino, o da vítima e o da espia — constroem essa cena de horror, mostrando-se múltipla ao seu leitor. O trecho a seguir indica o mencionado:

[...] e ela ficou surpresa ao reconhecer nele um certo Mr. Hyde que certa vez visitara seu patrão e pelo qual ela passara a nutrir aversão [...]. No momento seguinte, com a fúria de um gorila, estava pisoteando o homem caído e cobrindo-o com uma saraivada de golpes tão fortes que se podia ouvir o ruído dos ossos partidos, enquanto o corpo do homem se estorcía em convulsões sobre o pavimento. Diante de uma visão e de sons tão horríveis, a criada desmaiou (STEVENSON, 2011, p. 40).

Dois outros detalhes perfazem esse fluxo: a chave e a máscara de Hyde. A chave utilizada pelo assassino durante seu perambular pela casa do médico tem seu fim com uma fragmentação, como notado por Poole, o mordomo de Jekyll, e por Utterson:

— Usada! — ecoou Poole. — Não vê que está quebrada, senhor? Como se um homem tivesse pisado nela com força.

— Sim — disse Utterson —, e as fraturas, também, estão enferrujadas. — Os dois homens se entreolharam, com uma expressão de medo (STEVENSON, 2011, p. 70).

O instrumento usado por Hyde não escapa de sua contaminação e o próprio cientista a fragmenta, como o fizera a seu antigo corpo: “Com que renúncia sincera tranquei a porta por onde tantas vezes tinha entrado e saído, e parti aquela chave sob o salto da minha bota” (STEVENSON, 2011, p. 98).

Em dado momento, ao avistar Hyde, Poole confunde-o com Jekyll, descrevendo este como o usuário de uma máscara, não identificando nessa entidade seu patrão:

Ergueu os olhos quando me viu entrar, deu uma espécie de grito, e subiu as escadas correndo, trancando-se no escritório. Vi-o apenas durante um minuto, mas meu cabelo arrepiou-se todo. Senhor, se aquele era o meu patrão, por que motivo tinha uma máscara cobrindo o rosto? Se era meu patrão, por que guinchou como um rato, e fugiu de mim? Fui seu criado durante muito tempo. E agora... (STEVENSON, 2011, p. 64).

Isso comprovaria que, enquanto manifestada a personalidade Hyde, uma máscara (pela perspectiva do olhar alheio) estaria pregada no rosto do famigerado. Uma máscara é a representação de um rosto, mas não necessariamente encobre um rosto “real”, sendo esse objeto um símbolo de simulacro e simulação. Logo, um fragmento a mais impregna-se no corpo do trio que, desse modo, passa a ser quádruplo. A fragmentação começa, desse modo, a contaminar o entendimento que se tem das personagens e personalidades de Jekyll e Hyde.

A própria droga, em seu estágio de preparação, também indicia essa disseminação da fragmentação, pois três mudanças de colorações são necessárias para a perfeição, como notado por Lanyon:

Ele me agradeceu com um aceno e um sorriso, derramou no tubo uma pequena quantidade de líquido vermelho, e despejou ali um dos preparados em pó. À medida que os cristais se dissolviam, o líquido foi tomando uma cor mais clara, enquanto se elevava dele uma audível efervescência e um pouco de vapor. De repente, essa ebulição cessou por completo, enquanto assumia uma tonalidade púrpura escuro, que foi aos poucos mudando para um verde aquoso (STEVENSON, 2011, p. 82).

Por fim, nas cenas finais do referido capítulo oito, Poole e Utterson, ao arrombarem o escritório de Jekyll, encontram um ambiente em caos e um cadáver. Neste momento, o corpo

trino estava configurado como Edward Hyde, e um objeto intrigante completa o ambiente, o espelho. Segue-se o excerto:

Em seguida, no curso do seu exame, os dois se aproximaram do grande espelho, que contemplaram com involuntário horror. Mas o espelho, que era montado sobre gonzos de modo a girar verticalmente sobre si próprio, estava apontando para o teto, mostrando nada mais do que o brilho rosado das chamas bruxuleando no teto, as mil cintilações criadas pelo fogo ao longo dos armários envidraçados, e os seus próprios rostos, pálidos e temerosos, debruçando-se para olhar.

— Este espelho deve ter visto algumas coisas estranhas, senhor — sussurrou Poole.

— E com certeza nenhuma mais estranha do que ele próprio — respondeu o advogado no mesmo tom. — Senão vejamos, por que motivo Jekyll... — ele se interrompeu com um sobressalto ao dizer esta palavra, mas logo se recompôs desta fraqueza — ... para que Jekyll precisaria dele aqui?

— Bem observado — disse Poole (STEVENSON, 2011, p. 71).

O que se vê aqui é a máxima potência, como o conjuro do necromante, da fragmentação. O espelho em questão, materializando em sua grande corporeidade as imagens de Utterson, Poole, das chamas e do cadáver (ao fundo), devido a uma inclinação, reflete esse imaginário nos vidros dos armários presentes no local, criando infinitas reflexões de reflexões. A luz, provinda das chamas e múltipla em si, lança-se ao objeto catóptrico, contaminando-o com sua multiplicidade e aumentando a carga desta característica já presente nele, devido à sua natureza e pela tríade da fragmentação. A pura fragmentação, o *só-refletir*, rompe as barreiras da realidade e abre suas asas para sua performance suprema. A fragmentação do múltiplo pelo espelho (contaminado pelo fragmentário e transmissor dele) transcende o terceiro elemento do Complexo de William Wilson: o espelho não mais é responsável pela reflexão de um par, mas por pares de pares *ad infinitum*, rompendo com os obstáculos do Duplo.

Além disso, no momento da escrita de sua confissão, é citado que o autor está diante do espelho referido previamente. Isso se comprova com o seguinte: “Não havia espelho no aposento, naquela época; este que agora está diante mim enquanto escrevo foi trazido para cá bem depois, com o propósito de acompanhar estas transformações” (STEVENSON, 2011, p. 88). Ou seja, tem-se a reflexão da escrita do relato final, enquanto seu autor o compõe. Do autor à página, da página ao espelho — novamente se dá a reduplicação de uma relação trina. Aqui, o processo catóptrico reflete o escrever. Nesse caso, uma autoficcionalização (a ficcionalização do trio por ele mesmo) é virtualizada.

Com essas duas cenas e com o que se apresentou até aqui, a emergência de um todo paradoxal é iminente: o Paradoxo Jekyll-Hyde manifesta-se e, com isso, assassina a dupla existência, o duplo caso. O Complexo de William Wilson é revisado, inovado e ampliado exponencialmente, com uma carga significativa colossal. O *Doppelgänger* perde suas forças e dá lugar ao puro fluxo da fragmentação. Somente o refletir da reflexão manifesta-se, apontando que não há um primeiro eu e um segundo eu, mas um *não-eu*, ou seja, o reflexo independe daquilo que é refletido, de modo que o fragmento é a ordem da vez. Como o autor-tríade relata, “Outros me seguirão, outros irão me ultrapassar nesse caminho; e eu arrisco a suposição de que o homem acabará sendo reconhecido como uma assembleia de inquilinos múltiplos, incongruentes e autônomos” (STEVENSON, 2011, p. 86). Com tal afirmação presente na textualidade de **O médico e o monstro**, temos, além da morte do Duplo ou sua transmutação em múltiplo, o apontamento da ascensão da Era do Fragmento, a era do simulacro e da simulação, ou a própria contemporaneidade, adiantada em quase cem anos em relação aos pós-estruturalistas e às teorizações de Jean Baudrillard. A obra máxima de Stevenson pode ser considerada, portanto, para além de uma manifestação tardia do Romantismo na literatura inglesa e de um marco na tradição da literatura gótica ocidental, um dos textos fundadores dos paradoxos da pós-modernidade, um dos textos fundadores da contemporaneidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Finaliza-se, assim, o que no início desse percurso propôs-se: a revisão do Complexo de William Wilson em **O médico e o monstro**. Com a ficcionalização não mais de duas identidades, Jekyll, Hyde e a Criatura rompem essa duplicidade. O *Unheimliche* não mais atua como o estranho e familiar; suas garras estão na ordem de um alienígena-necromante, capaz de evitar o processo de identificação, transmitir o horror e repulsa pela sua simples imagem e impor a morte àqueles que testemunham seu segredo metamórfico. E o espelho atinge seu poder de significação ao máximo: como a prótese para o sucesso da reflexão, esse objeto, por meio da luz, dos reflexos e do ser triplo, explode na reflexão máxima, o múltiplo. As barreiras da realidade enfraquecem-se por esse estouro imagético e revelam uma quarta dimensão: a dimensão do espelho, a dimensão catóptrica.

Por conseguinte, o Complexo de William Wilson e, por extensão, o Duplo, não mais atuam nessa obra; ao passo que essa tradição enfraquece-se e perde sua cor, a fragmentação, tanto no tema, quanto na estrutura do romance de Robert Louis Stevenson, desencadeiam as

flamas reflexas do Paradoxo Jekyll-Hyde. A múltipla fragmentação da personalidade, como o fragmentar da ambientação, responsabilizam-se pela abertura desse Paradoxo. A partir da emergência exposta, a morte ou a transfiguração da tradição do Duplo é proclamada e a Era do Fragmento instala-se no tecido da Literatura e da Realidade.

Um possível caminho de desenvolvimento posterior dessas implicações seria a verificação das manifestações do que aqui se denominou Paradoxo Jekyll-Hyde na literatura dos séculos XX e XXI, ou seja, visualizar como suas raízes estão alastradas em certas obras desses dois séculos e vislumbrar como os mecanismos do referido Paradoxo estabelecem-se e agem na pós-modernidade e contemporaneidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BLACK, Joseph Laurence *at al.* **The Broadview Anthology of British Literature**. The Victorian Era. 2. ed. Peterborough: Broadview Press, 2012.

BOTTING, Fred. **Gothic**. New York; London: Routledge, 1996 (The New Critical Idiom).

EAGLETON, Terry. A psicanálise. In: _____. **Teoria da literatura**. Uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 209 – 266.

ECO, Umberto. Sobre os espelhos. In: _____. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 11 – 37.

FREUD, Sigmund. O ‘estranho’. In: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. XVII, p. 233 – 273.

_____. **O mal-estar na civilização**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. Uma nota sobre o ‘bloco mágico’. In: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. XIX, p. 251 – 259.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. O homem da areia. In: _____. **Contos fantásticos**. Trad. Claudia Cavalcanti. Rio de Janeiro: Imago, 1993, p. 113 – 147.

JUNQUEIRA, Renata Soares. **O complexo de "William Wilson"**. Crise de consciência e perquirição de identidade no moderno teatro português (resumo de projeto de pesquisa). [S.l]: [s.n.], 2004. Disponível em: < <http://www2.fclar.unesp.br/centrosdeestudos/gpd/>>. Acesso em: 15 mar. 2013.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: _____. **Escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 96 – 103.

PESSOA, Fernando. Não sei quantas almas tenho. In: _____. **Novas poesias inéditas**. 4. ed. Lisboa: Ática, 1973, p. 48. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/277>>. Acesso em 20 nov. 2014.

POE, Edgar Allan. William Wilson. In: _____. **Histórias Extraordinárias**. 2. ed. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1958, p. 213 – 230.

RANK, Otto. **O duplo**. Um estudo psicanalítico. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

STEVENSON, Robert Louis. **O estranho caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde**. Trad. Braulio Tavares. São Paulo: Hedra, 2011.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Trad. Lígia Junqueira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LAW, Jules. There's Something about Hyde. **NOVEL: A Forum on Fiction**, v. 42, n. 3, p. 504-510, Fall 2009.

MIYOSHI, Masao. Dr. Jekyll and the Emergence of Mr. Hyde. **College English**, v. 27, n. 6, p. 470-474 + 479-480, Mar. 1966.

_____. **The Divided Self**. A Perspective on the Literature of the Victorians. New York: New York University Press, 1969.

RANK, Otto. **The Double**. A Psychoanalytic Study. Trad. Harry Tucker Jr. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1971.

SAPOSNIK, Irving. The Anatomy of Dr. Jekyll and Mr. Hyde. **Studies in English Literature, 1500-1900**, v. 11, n. 4, p. 715-731, Autumn 1971.

STEVENSON, Robert Louis. **Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde**. New York; London: W.W. Norton, 2003 (A Norton Critical Edition).

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.