

unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

**Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP**

VINICIUS LUCAS DE SOUZA

“O MEU NOME É LEGIÃO”



ARARAQUARA – S.P.

2020

VINICIUS LUCAS DE SOUZA

“O MEU NOME É LEGIÃO”

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) – Faculdade de Ciências e Letras – Campus de Araraquara (FCL-CAr) como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi

Bolsa: CAPES e CNPq

ARARAQUARA – S.P.

2020

S729"

Souza, Vinicius Lucas de

"O meu nome é Legião" / Vinicius Lucas de Souza. -- Araraquara,
2020

239 f.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara

Orientador: Aparecido Donizete Rossi

1. Duplo (Literatura). 2. Múltipla personalidade. 3. Ficção. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de
Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

VINICIUS LUCAS DE SOUZA

“O MEU NOME É LEGIÃO”

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) – Faculdade de Ciências e Letras – Campus de Araraquara (FCL-CAr) como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa
Orientador: Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi
Bolsa: CAPES e CNPq

Data da defesa: 30/07/2020

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi
(UNESP – FCL-CAr)

Membro Titular: Prof. Dr. Claudio Vescia Zanini
(UFRGS)

Membro Titular: Prof. Dr. Júlio César França Pereira
(UERJ)

Membro Titular: Prof^ª. Dra. Karin Volobuef
(UNESP – FCL-CAr)

Membro Titular: Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos
(UNESP – FCL-CAr)

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

À minha mãe.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por tudo.

À minha família, em especial à minha mãe, Alexandra, uma guerreira que sabiamente me ensinou na vida, a quem devo muito e sem a qual muito não seria possível.

Ao Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi, o Cido, uma pessoa maravilhosa, um grande amigo, um exímio professor e orientador que, com sua paciência imensa, acreditou em mim e, mais do que isso, me deu liberdade e conhecimentos incríveis em minha jornada, uma orientação ímpar da qual tenho enorme orgulho e honra de ter tido.

Aos Prof. Dr. Claudio Zanini e Prof. Dr. Júlio França e às Prof^{as}. Dra. Karin Volobuef e Prof^{as}. Dra. Maria das Graças Gomes Villa da Silva por terem lido meu trabalho e, a partir de seus valiosos apontamentos e comentários nas bancas de qualificação, terem participado diretamente do aperfeiçoamento de minha tese.

Ao Stéfano Stainle, pela grande amizade.

Aos funcionários da UNESP – Faculdade de Ciências e Letras – Campus de Araraquara, que de uma forma ou outra, contribuíram positivamente durante minha estadia na pós-graduação.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) por ter financiado esta pesquisa.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

“Legião é o meu nome, porque somos muitos.”
(Marcos 5, 9).

“Legião” [...].
(Lucas 8, 30).

*Eu sou tôdas as filhas de meu pai,
e todos os irmãos [...].*
Shakespeare (19--a, p. 157).

*“Eu escrevo”, ele diz, “quando comandado pelos espíritos
e, no momento em que escrevi, eu vejo as palavras voarem
pela sala em todas as direções. Então está publicado e os
espíritos podem ler.*
William Blake (1870, p. 35).

*[...] senti em um único braço a energia e o poder de uma
multidão.*
Edgar Allan Poe (2012, p. 45).

É o homem da multidão.
Edgar Allan Poe (2008, p. 267)

*[...] o homem acabará sendo reconhecido como uma
assembleia de inquilinos múltiplos, incongruentes e
autônomos.*
Robert Louis Stevenson (2011, p. 86).

*[...] o homem era um ser com uma miríade de vidas e uma
miríade de sensações, uma criatura multiforme [...].*
Oscar Wilde (2012, p. 166).

*Its fantastic colors are more brilliant and beautiful than the
sun on the undulating waters. What matter if souls and
bodies are falling beneath the feet of the ever-pressing
multitude!*
Kate Chopin (1997, p. 622).

*E os romancistas do futuro compreenderão cada vez mais a
importância desses reflexos, pois, naturalmente, não existe
um reflexo só, mas um número quase infinito deles [...]*
Virginia Woolf (2017, p. 28).

*Ó pavoroso mal de ser sozinha!
Ó pavoroso e atroz mal de trazer
Tantas almas a rir dentro da minha! ...*
Florbela Espanca (1985, p. 86).

“O meu nome é legião, pois nós somos muitos.”
Roland Barthes (2012, p. 71).

We are many ... so call us, Legion!
Chris Claremont (2013, p. 10).

They keep calling us The Horde.
M. Night Shyamalan (2016).

RESUMO

A presente tese de Doutorado Direto objetiva investigar que o que se denominou como tradição do duplo (*Doppelgänger*), desde sua concepção, não se encerra no ser duo, mas sim extrapola a visão dúplice e se fragmenta numa horda de outros, implicando na seguinte hipótese: o duplo nunca foi duplo. Foi a tradição e crítica literárias que tomaram — *decidiram* — o fenômeno da fragmentação como dois, solidificando-o em uma relação dialética e estanque, quando, na proposta de tese que intentamos defender, o duplo é uma máscara transiente usada e desgastada por uma legião de outros, uma turba de só-refletir, que não conhece e nem respeita a ordem da identidade. Assim, objetivamos fazer um percurso ficcional pela senda da denominada tradição do duplo destacando e explorando, nesse motivo, o caráter da multiplicidade que potencializa a dualidade nas obras com o intuito de extrair uma nova visão teórico-crítica sobre o duplo e, com isso, rever e ampliar sua definição para além do entendimento temático cristalizado pela tradição teórico-crítica, tomando-o, então, não como um conceito teórico, mas, fundamentalmente, como um operador textual que articula, ao mesmo tempo, tema, forma, estilo de escrita e uma consciência crítico-teórica sobre o fazer ficcional e sobre a condição humana. Em outras palavras, a hipótese aqui levantada e a tese que se pretende defender é de ordem teórico-epistemológica, de modo que o percurso ficcional a ser galgado constitui fonte, exemplificação e comprovação da revisão e ampliação pretendidas. Desse modo, em termos de *corpus*, elegemos as obras “O homem da areia” (1816), de E. T. A. Hoffmann, **Frankenstein** (1818), de Mary Shelley, **O grande deus Pã** (1890; 1894), de Arthur Machen, **Sandman: Prelúdio** (2013-2015), de Neil Gaiman, o segundo volume de **X-Men Legacy** (2012-2014), escrito por Simon Spurrier e **Fragmentado** (2016), escrito e dirigido por M. Night Shyamalan. A seleção desse *corpus* pauta-se pela questão da fragmentação, aspecto fulcral para a pesquisa proposta, a qual denominaremos *Legião*.

Palavras-chave: Duplo. Legião. Fragmentação. Espelhos.

ABSTRACT

This Direct Doctorate thesis aims to investigate that what was denominated as tradition of the double (*Doppelgänger*), since its conception, does not limit itself at being two. It extrapolates the duplex vision and split itself into a horde of others, implicating in the following hypothesis: the double was never double. Literary tradition and critics took — *decided* — the phenomenon of fragmentation as two, solidifying it in an airtight, dialectic relation. In the thesis proposal we aim to defend the double is a transient mask used and worn by a legion of others, a multitude of only-reflection that does not know nor respects the order of identity. So, we intend to approach the tradition of the double, highlighting and exploring in such motif the multiplicity aspect that potentialises the duality in the works in order to extract a new theoretical-critical view on the double. In doing so, we aim to revise and broaden its definition beyond the crystallised thematic understanding of the theoretical-critical tradition. We take it, then, not as a theoretical concept, but, fundamentally, as a textual operator that articulates, at the same time, theme, form, writing style, and critical-theoretical conscience on the craft of fiction and the human condition. In other words, the hypothesis in question and the thesis that we intend to defend is of theoretical-epistemological nature, so that the fictional works to be explored constitute source, exemplification, and proof of the intended revision and broadening. Therefore, in terms of *corpus*, we chose the works “The Sandman” (1816), by E. T. A. Hoffmann, **Frankenstein** (1818), by Mary Shelley, **The Great God Pan** (1890; 1894), by Arthur Machen, **The Sandman: Overture** (2013-2015), by Neil Gaiman, the second volume of **X-Men Legacy** (2012-2014), written by Simon Spurrier, and **Split** (2016), written and directed by M. Night Shyamalan. The selection of such *corpus* is guided by the question of fragmentation, fulcral aspect for the proposed project, which we will denominate *Legion*.

Keywords: Double. Legion. Fragmentation. Mirrors.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 (p. 165). **Sandman**. Cena de **The Sandman: Preludes and Nocturnes**.
- Figura 2 (p. 166). **O rosto de Morpheus**. Cena de **The Sandman: Preludes and Nocturnes**.
- Figura 3 (p. 168). **A planta dos sonhos que queima**. Cena de **The Sandman: Overture**.
- Figura 4 (p. 169). **O olho-boca de Coríntio**. Cena de **The Sandman: Overture**.
- Figura 5 (p. 170). **O Coríntio**. Cena de **The Sandman: Overture**.
- Figura 6 (p. 172). **O rosto dentro do rosto de George Portcullis**. Cena de **The Sandman: Overture**.
- Figura 7 (p. 174). **O livro dentro do livro**. Cena de **The Sandman: Overture**.
- Figura 8 (p. 176). **O encontro legionário**. Cena de **The Sandman: Overture**.
- Figura 9 (p. 177). **Os Sonhos e o Segundo Sonho**. Cena de **The Sandman: Overture**.
- Figura 10 (p. 178). **A multiplicidade dos eus**. Cena de **The Sandman: Overture**.
- Figura 11 (p. 179). **O entre**. Cena de **The Sandman: Overture**.
- Figura 12 (p. 180). **A massa do vórtice**. Cena de **The Sandman: Overture**.
- Figura 13 (p. 181). **O Sonho dos Gatos-Desejo**. Cena de **The Sandman: Overture**.
- Figura 14 (p. 182). **Desejo dos Perpétuos**. Cena de **The Sandman: Overture**.
- Figura 15 (p. 183). **O círculo do tempo do Oniromante**. Cena de **The Sandman: Overture**.
- Figura 16 (p. 184). **Do fim ao começo**. Cena de **The Sandman: Overture**.
- Figura 17 (p. 188). **O Complexo Qortex**. Cena do segundo volume de **X-Men Legacy**.
- Figura 18 (p. 188). **O Xtrator**. Cena do segundo volume de **X-Men Legacy**.
- Figura 19 (p. 189). **A mordida**. Cena do segundo volume de **X-Men Legacy**.
- Figura 20 (p. 190). **David Haller**. Cena do segundo volume de **X-Men Legacy**.
- Figura 21 (p. 191). **Os olhos de Luca**. Cena do segundo volume de **X-Men Legacy**.
- Figura 22 (p. 192). **O corpo feito por Luca**. Cena do segundo volume de **X-Men Legacy**.
- Figura 23 (p. 193). **Os gêmeos corvos**. Cena do segundo volume de **X-Men Legacy**.
- Figura 24 (p. 194). **Luca no gêmeo corvo**. Cenas do segundo volume de **X-Men Legacy**.
- Figura 25 (p. 195). **A mordida da criatura dourada**. Cenas do segundo volume de **X-Men Legacy**.
- Figura 26 (p. 196). **Charles Xavier?**. Cena do segundo volume de **X-Men Legacy**.
- Figura 27 (p. 198). **O beijo e a dupla face**. Cenas do segundo volume de **X-Men Legacy**.
- Figura 28 (p. 200). **O destruidor dos mutantes**. Cena do segundo volume de **X-Men Legacy**.

Figura 29 (p. 202). **Xavier de olhos vermelhos**. Cena do segundo volume de **X-Men Legacy**.

Figura 30 (p. 204). **O Professor X dourado e os olhos de Luca**. Cena do segundo volume de **X-Men Legacy**.

Figura 31 (p. 205). **Mergulhando na escuridão**. Cenas do segundo volume de **X-Men Legacy**.

Figura 32 (p. 206). **David legionário**. Cena do segundo volume de **X-Men Legacy**.

Figura 33 (p. 207). **O filho de David Haller**. Cena do segundo volume de **X-Men Legacy**.

Figura 34 (p. 208). **Legion, o destruidor**. Cena do segundo volume de **X-Men Legacy**.

Figura 35 (p. 209). **A mensagem de Charles Xavier**. Cenas do segundo volume de **X-Men Legacy**.

Figura 36 (p. 211). **Eu sou o fragmento?**. Cenas do segundo volume de **X-Men Legacy**.

Figura 37 (p. 212). **A fusão**. Cena do segundo volume de **X-Men Legacy**.

Figura 38 (p. 213). **O fragmento de Legion**. Cena do segundo volume de **X-Men Legacy**.

Figura 39 (p. 214). **“Eu mando em mim”**. Cena do segundo volume de **X-Men Legacy**.

Figura 40 (p. 216). **Créditos iniciais**. Cena de **Fragmentado**.

Figura 41 (p. 217). **Créditos finais**. Cena de **Fragmentado**.

Figura 42 (p. 217). **Dennis, Patricia e Hedwig**. Cenas de **Fragmentado**.

Figura 43 (p. 218). **Barry?**. Cena de **Fragmentado**.

Figura 44 (p. 220). **Os diários**. Cena de **Fragmentado**.

Figura 45 (p. 220). **Barry**. Cena de **Fragmentado**.

Figura 46 (p. 221). **Jade**. Cena de **Fragmentado**.

Figura 47 (p. 221). **Orwell**. Cena de **Fragmentado**.

Figura 48 (p. 222). **A Besta**. Cenas de **Fragmentado**.

Figura 49 (p. 224-225). **Os espelhos**. Cenas de **Fragmentado**.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. ... E NO PRINCÍPIO ÉRAMOS TODOS	34
1.1. OLHOS QUE QUEIMAM, AUTÔMATOS INFERNAIS	34
1.2. PORQUE SOU MUITOS, NÃO TENHO UM NOME?	66
1.3. METAMORFOSES DEMONÍACAS OU O QUE VIMOS DE PÃ	95
2. O MEU NOME É <i>DOPPELGÄNGER</i>, POIS SOMOS MUITO MAIS QUE DOIS	124
2.1. AS HOSTES DO BARDO.....	124
2.2. O ANFITRIÃO LEGIONÁRIO E A DEIDADE MULTIFORME	140
2.3. DEUSES E DEMÔNIOS NA MULTIDÃO	151
3. E HOSTES E TURBAS E HORDAS E LEGIÕES E...	164
3.1. NOS VASTOS SONHOS DOS NÓS QUE PERPETUAMOS.....	164
3.2. DE MUTANTES QUE SE LEGIONALIZAM OU DAVID HALLER FRENTE AO ESPELHO	185
3.3. AS 24 MIGALHAS DE KEVIN WENDELL CRUMB.....	215
À GUISA DE UMA CONCLUSÃO	227
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	233

INTRODUÇÃO

A tese de Doutorado Direto que ora se apresenta desenvolveu-se a partir das pesquisas realizadas na Iniciação Científica (IC), centradas na temática do duplo¹, que nos levaram ao atual ponto de investigação. A fim de explanar nossa proposta, vê-se necessário retomar a caminhada investigativa percorrida até o momento.

Durante os anos de Iniciação Científica², nossa pesquisa debruçou-se sobre quatro narrativas, a saber: “O homem da areia” (1816), de E. T. A Hoffmann; “William Wilson” (1839), de Edgar Allan Poe; **O médico e o monstro** (1886), de Robert Louis Stevenson, e **O retrato de Dorian Gray** (1890; 1891), de Oscar Wilde. Primeiramente, delimitamo-nos ao “Complexo de William Wilson”, termo criado e 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, esquartelado pelo processo civilizacional (2004, p. 1).

Contudo, o “Complexo de William Wilson”, em sua definição por Junqueira, foi por nós ressignificado a partir da análise que desenvolvemos do conto “William Wilson”, de Poe, ao longo da pesquisa acima mencionada, revelando-se, segundo essa ressignificação, como

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*³, o familiar e estranho convergindo para uma mesma

¹ No original, *Doppelgänger*, termo alemão cunhado por Jean Paul, pseudônimo de Johann Paul Friedrich Richter, em *Siebenkäs* (1796-1797), “como não só havia um prato servido, mas um segundo, um ‘Doppelgänger.’” (1897, p. 29). Na tradução consultada: “*how not only was there one course served up, but a second, a ‘Doppelgänger.’*”. Todas as citações em inglês foram traduzidas por mim, Vinicius Lucas de Souza.

² Com bolsa FAPESP, Processo n.º 2013/16530-9, desenvolvida entre 2013 e 2014 e renovada para os anos de 2014 a 2015.

³ Um dos três fatores aqui elencados, o *Unheimliche*, deve ser entendido conforme definido por Sigmund Freud em seu ensaio “O ‘estranho’” (1919): “aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (1996a, p. 238). Devido ao fato dos termos *Unheimliche* e *unheimlich* (substantivo e adjetivo, respectivamente) abarcarem alta carga de significação, como disserta Freud no início de seu ensaio, preferiu-se adotar os termos no idioma original, uma vez que estas palavras, quando traduzidas ao português, geralmente como “estranho”, “sinistro”, ou ainda “inquietante”, não remontam à questão do familiar que é ao mesmo tempo não-familiar, tão cara ao termo em alemão e à sua discussão feita por Freud. Logo, *unheimlich* configura-se uma melhor escolha vocabular para uma caracterização estranha e familiar e para os fundamentos desta tese. Ademais, ao longo da tese usamos os termos *Unheimliche* e *unheimlich* de acordo com sua função na frase

personagem; e o espelho, auxiliador da manifestação do *Doppelgänger* (SOUZA, ROSSI, 2015, p. 9).

Em seguida, visualizando-se como se encontra o primórdio desse complexo no conto de Hoffmann e sua reavistagem no romance de Wilde, desembocamos na análise de **O médico e o monstro**. A narrativa do respeitável Dr. Henry Jekyll que, a partir de sua fórmula química, transforma-se no infame e assassino Mr. Edward Hyde, dando vazão a suas paixões e vícios proibidos sob a face do médico, isto é, o que foi reprimido vem à luz, mas retorna monstruoso, regressa *unheimlich*. Tal romance constituía nosso principal objeto de pesquisa naquele momento, tendo nos conduzido à seguinte leitura: a transformação do tropo do duplo, resultando em novas possibilidades de significação, no caso, a ideia de múltiplo.

Analisando a narrativa stevensoniana, culminamos no que foi por nós denominado “Paradoxo Jekyll-Hyde”. De acordo com os resultados da pesquisa que empreendemos, a abordagem do duplo no romance do autor escocês passa por um crivo que, em vários instantes, temática e formalmente, relê e revisa o *Doppelgänger*, nele infletindo uma miríade de fragmentos que se viraliza na narrativa, por exemplo, na corporeidade do outrora uno Dr. Jekyll, que, além do médico, compartilha sua morada carnal com Mr. Hyde, bem como com o corpo que abarca essas duas personalidades, adaptando-se fisicamente àquela que estiver consciente nos seus momentos de atuação e evidenciando sua voz no último capítulo, o relato assinado por Jekyll, ao se referir a Jekyll e Hyde, mas não se identificando com qualquer um deles pelo uso da terceira pessoa do discurso: “*Jekyll era agora* minha cidadela de refúgio, porque *se Hyde entremostrasse* seu rosto por um só instante as mãos de todos os homens estavam prontas para agarrá-lo e fazer-lhe justiça” (STEVENSON, 2011, p. 98, grifo nosso). Além deste exemplo, um outro indício, notado pela personagem do mordomo da casa de Jekyll, Poole, marca a possibilidade da existência de uma quarta persona: “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?” (STEVENSON, 2011, p. 64, grifo nosso). Que máscara seria essa, a narrativa de Stevenson não revela.

Além da quadratura corpórea, o conjunto de cartas que passa pelas mãos de Gabriel John Utterson, amigo e advogado de Jekyll, aponta também esse jogo de replicações⁴, como

(substantivo ou adjetivo) em detrimento de um uso uniforme, para fins de coerência com a tese que defendemos, *replicando esse duplo* uso em nosso texto.

⁴ Os termos “replicação” e “replicante”, usados ao longo desta tese, alinham-se ao modo como esses vocábulos são concebidos no romance **Andróides sonham com ovelhas elétricas?** (1968), de Philip K. Dick, que é o

se percebe nas trocas hospedeiro-hóspede que orientam o trânsito dos documentos entre personagens (papéis que passam de mão em mão, e armazenados num cofre, incitando o processo estrutural narrativo *mise-en-abîme*⁵) e na própria estrutura narrativa, ao inserir no interior do romance dois documentos, uma carta — contendo o segredo que une Hyde ao cientista — e o relato assinado por Jekyll — o último capítulo no qual mais de uma voz descreve o projeto de Medicina Transcendental que originou sua sina e a tintura “mágica”. Noutra cena ainda, agora no laboratório do doutor, o reflexo inicia seu movimento multiplicador, refletindo *ad absurdum* as personagens que se postam à frente de um espelho:

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, grifo nosso).

Assim, diversos pontos corroboram a ideia de uma fragmentação que se replica, penetrando nas várias instâncias narrativas, além de clamada pelo(s) suposto(s) autor(es) do capítulo final: “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, grifo nosso). Dimanante disso, o romance de Stevenson em questão indicia

mesmo entendimento desenvolvido no filme **Blade Runner** (1982), dirigido por Ridley Scott, apontado, tradicionalmente, como uma adaptação do romance de Dick. Nas duas histórias, *replicantes* — portanto, também a ideia de *replicação* — são seres criados artificialmente e dotados de aparência humana, indistinguíveis a olho nu da humanidade. A possibilidade de identificação resta a um questionário analisado por uma máquina, capaz de desvelar a natureza dos seres sintéticos, questionário este aplicado por um caçador treinado. Na trama, um grupo de replicantes apresenta problemas e adquire livre-arbítrio, escapando de seu destino na sociedade humana retratada nos dois enredos, a escravidão. Apesar do termo “replicação” por si só já trazer a ideia de cópia, referenciamos o romance e o filme em questão pelo ponto da confusão que esses replicantes promovem quanto a quem é quem em relação ao par humano-artificial.

⁵ Entendemos *mise-en-abîme* como o processo metatextual que insere numa obra um ou mais textos, dentro dos quais possa haver ainda outra(s) inserção(ões) textual(is), ocorrendo, então, esse “abismo” de textos.

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 (SOUZA; ROSSI, 2016, p. 227).

Concluído esse primeiro passo, no segundo momento de nossas pesquisas em IC⁶, intentamos analisar uma possível herança do Paradoxo Jekyll-Hyde em quatro obras ficcionais, a fim de vislumbrar como se relacionam — rearticulando ou inovando — com o Paradoxo mencionado. Foram elas: **O médico e a irmã do monstro** (1971), filme dirigido por Roy Ward Baker, em que Jekyll, focado no desenvolvimento do elixir da vida, transforma-se, por meio de sua droga baseada em hormônios femininos, numa mulher, a irmã Hyde; “Doctor Jekyll” (1974), conto sob a autoria de Susan Sontag, em que há um rearranjo das personagens stevensonianas, deslocando, por exemplo, a repulsividade de Edward Hyde a Gabriel Utterson, agora uma espécie de guru espiritual; **Mary Reilly** (1990), romance de Valerie Martin, no qual a história do médico e do monstro é recontada pelos olhos de uma empregada, que intitula a narrativa, na casa de Jekyll, e **Dr. Jekyll and Mr. Hyde** (2008), peça de teatro de Jeffrey Hatcher, cujo ponto de inovação jaz na atuação de Hyde por quatro atores, dentre eles uma mulher.

Com isso, o percurso teórico-crítico pelo qual enveredamos, embasado principalmente no estudo de Otto Rank sobre o motivo do duplo e de Sigmund Freud sobre a Psicanálise, junto do percurso ficcional empreendido, instou-nos a formular uma indagação de ordem teórico-epistemológica resultante dos próprios textos artísticos que nos serviram de objetos de pesquisa: se, como plasmado em **O médico e o monstro**, a multiplicidade fragmentária já não se presenciaria na tradição literária do duplo *per se*, fonte na qual beberam e continuam bebendo tanto a literatura contemporânea que se debruça sobre esse motivo, quanto a ficção contemporânea desenvolvida em outras plataformas ficcionais (cinema, TV, teatro, quadrinhos etc.), uma vez que, ao longo das análises dos contos de Hoffmann e Poe e do romance de Wilde — textos canônicos da tradição literária do duplo — realizadas e apresentadas nos relatórios de Iniciação Científica, certos pormenores denunciaram algo que

⁶ Desenvolvido concomitantemente à renovação da bolsa FAPESP.

aponta ultrapassar o *ser duplo*, como se a própria tradição já estivesse contaminada pela replicação, pelo fragmentário, pelo múltiplo.

Como Julio França afirma,

Na literatura, o tema do duplo se faz presente da Antiguidade até a contemporaneidade. As manifestações do duplo vão desde as *personas* ou máscaras que o homem utiliza para desempenhar os diversos papéis sociais que lhe são requisitados, passando por representações especulares de algum aspecto interior do sujeito, até os casos em que o duplo não é uma extensão, uma sombra ou um fantasma do sujeito, mas um outro ser, extrínseco, que por algum processo de identificação anímica é pelo sujeito percebido como seu desdobramento (2009, p. 8-9).

Tomando o conto “O homem da areia” como um dos exemplos de tal tema, imagens replicantes emergem no novelo ficcional marcado pelo narrar febril do protagonista, Nathanael, um estudante obcecado por olhos — obsessão que se intensificou com o trauma que sofrera na infância pela ameaça do advogado Coppelius, posteriormente associado por Nathanael a Coppola, um vendedor piemontês de lentes e barômetros, e com a morte de seu pai num acidente/armadilha durante um processo alquímico —, pela imagem folclórica do Homem da Areia e desiludido por Olímpia, revelada, ao fim do conto, um autômato, criada pelo professor Spalanzani, alegado pai da mulher na sociedade, e pelo(s) satânico(s) Coppelius-Coppola.

Numa das primeiras cenas, o protagonista narra sua empreitada para espionar o que o pai segredava junto a Coppelius em seu escritório: “Tive a sensação de que *rostos humanos tornaram-se visíveis à sua volta*, mas não tinham olhos — ao invés deles, profundas e horrendas cavidades negras” (HOFFMANN, 1993, p. 118, grifo nosso). Vários rostos compõem essa cena: os rostos do protagonista (a criança que espia), de seu pai e de Coppelius (alquimistas que trabalham na construção, tendo em mente os acontecimentos futuros, de autômatos), bem como os rostos daquelas que se tornarão as criações do projeto de alquimia. Assim como rostos, olhos e cavidades abismais replicam esse encontro às escondidas, construindo um espectro orgânico e artificial da presença e ausência do órgão da visão — que é sempre par.

Outra passagem que corrobora a ideia do replicar multidimensional é a oferta do vendedor de barômetros a Nathanael em momento já avançado da narrativa de Hoffmann:

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, grifo nosso).

Nessa retirada compulsiva de lentes, a montagem de um outro espectro surge, agora noutra configuração, mas ainda partilhando do mesmo processo que se apresenta nos olhos: o reflexo. O conjunto de óculos lampeja na personagem principal a luz refletida em seus pares de lentes, fazendo com que o delírio, fruto de sua experiência traumática infantil — como aponta Freud (1996a), o medo da perda da visão refletindo o medo da castração —, ascenda em suas faculdades mentais. Aqui, o duplo (os pares de lentes) plasma-se como a ponte necessária para que uma multiplicidade de reflexos *dardejantes* e *sanguíneos* jorre e reluz diante daquele que se entregará à loucura.

Um terceiro momento, envolvendo um imaginário replicante e a paixão desenfreada do protagonista para com Olímpia, dá-se quando a personagem principal, passando em frente ao gabinete de Spalanzani, ouve vozes furiosas e decide adentrar no recinto:

Eram as vozes de Spalanzani e do terrível Coppola que vociferavam e bramiam confusamente. Natanael precipitou-se, presa de uma angústia indefinível. O professor segurava uma figura feminina pelos ombros, o italiano pelos pés, e esta era puxada e arrastada de um lado para outro, os dois brigando furiosamente por sua posse. Horrorizado, Natanael recuou ao reconhecer a figura de Olímpia. Transtornado por uma ira feroz, ia defender sua amada contra aqueles possessos, quando Coppola virou-se com uma força gigantesca e, arrancando o corpo de Olímpia das mãos do professor, aplicou-lhe, com a própria mulher, um terrível golpe na cabeça, de forma que este cambaleou e *caiu sobre uma mesa cheia de retretas, tubos de ensaio, garrafas e cilindros de vidro; tudo aquilo se partiu em mil cacos*. 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, grifo nosso).

Além do espelhamento da primeira cena citada, os rostos sem olhos refletidos no semblante cego de Olímpia, e do segundo excerto referido, os inúmeros pares de óculos dardejando Nathanael duplicados no ato de lançar os olhos órfãos da boneca no estudante apaixonado, a fratura dos receptáculos de vidro em mil pedaços complementa ainda mais essa horda catóptrica e replicante que povoa o conto em questão, esgarçando a duplicidade para uma multiplicidade disseminante, uma leitura que inova e se distoa da visão tradicional sobre esse conto, a qual foca somente nos jogos duplos que se desenrolam na narrativa. Exemplo dessa leitura é o caso do verbete “Duplo”, de Nicole Fernandez-Bravo no **Dicionário de mitos literários** (1988), organizado por Pierre Brunel:

Hoffmann apresenta o encontro com o duplo real ou fantasiado (“fantasmado”) como a possibilidade do herói de encontrar sua identidade; nessa busca do eu autêntico muitos fracassam, como Natanael, entregando-se à onipotência do pensamento e deixando de apreender a dualidade do sensível/inteligível (2005, p. 272).

São esses pontos na tessitura dessa narrativa de Hoffmann, o qual Rank denomina como “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” (2013, p. 19), que nos levaram a indagar se a questão da replicação reverberou na tradição do *Doppelgänger* posterior ao conto do autor alemão, guiando-nos ao seguinte questionamento, também de ordem teórico-epistemológica advindo dos objetos artísticos analisados: estaria *toda* a tradição clássica do duplo, que se desenvolveu no decorrer do século XIX e a partir do conto de Hoffmann, prenhe de elementos que planam não mais sobre o dois e sim sobre o múltiplo? Questionamento este que não vimos até o presente momento de nossos estudos sobre o tropo do duplo e sua fortuna crítica, uma vez que a maior parte dos estudiosos que se dedicaram a tal tropo o tomaram meramente como uma questão temática, sem suspeitarem — ou suspeitando, mas não desenvolvendo — que ele poderia ser algo mais amplo, como o faz John Herdman, ao fixar a diferença entre o duplo e o caso de personalidades cindidas, negando, assim, a multiplicidade do *Doppelgänger*:

Personagens divididas, cindidas ou esquizofrênicas não são, de novo, nelas mesmas duplos ou *Doppelgänger*, apesar desses termos poderem se tornar apropriados se e quando sua divisão dá luz a uma segunda personalidade sensivelmente apreensível (mesmo se apreensível somente pelo sujeito), que pode ocorrer, por exemplo, no caso de uma alucinação ficcionalmente apresentada como uma personagem distinta. O uso frouxo do termo ‘*Doppelgänger*’ para se referir a personalidades cindidas, ficcionais ou outras (Eigner usa persistentemente a palavra em tal sentido) deve ser evitado, já que borra distinções importantes. Claramente, contudo, o fenômeno da vida dupla está intimamente *relacionado* ao esquema do duplo e muitos escritores inclinados dualisticamente lidam com ambos os tipos⁷ (1990, p. 15, grifo do autor).

Ou o caso de autores que condicionam essa fragmentação múltipla a algo inerente ao imaginário dos séculos XIX e XX, como defende Fernandez-Bravo:

O mito do duplo, no Ocidente, acha-se em estreita ligação com o pensamento da subjetividade, lançado pelo século XVII ao formular a relação binária sujeito-objeto, quando até então o que prevalecia era a tendência à unidade. Essa oposição — concepção unitária do mundo/concepção dialética — é refletida pela reviravolta que sofre o mito literário do duplo. Desde a Antiguidade até o final do século XVI, esse mito simboliza o homogêneo, o idêntico; a semelhança física entre duas criaturas é usada para efeitos de substituição, de usurpação de identidade, o sócia, o gêmeo é confundido com o héroi e vice-versa, cada um com sua identidade própria. A tendência à unidade prevalece também quando um personagem desempenha dois papéis. A partir do término do século XVI, o duplo começa a representar o heterogêneo, com a divisão do eu chegando à quebra da unidade (século XIX) e permitindo até mesmo um fracionamento infinito (XX) (2005, p. 263-264).

Note que Fernandez-Bravo também indicia a multiplicidade da fragmentação presente no duplo, algo semelhante que acomete Antonio Candido em seu ensaio “A educação pela noite” (1982), no qual analisa a peça de teatro **Macário** (1852), de Álvares de Azevedo, discorrendo sobre o duplo e o Diabo a partir do viés dialético, especificamente do modelo tese-antítese-síntese. No entanto, ao explanar sobre a vertente literária romântica, Candido verte à multiplicação:

⁷ No original: “*Divided, split or schizophrenic characters are, again, not in themselves doubles or Doppelgänger, though these terms may become appropriate if and when their division gives rise to a second, sensibly apprehensible personality (even if apprehensible only to the subject), which can occur for instance in the case of a hallucination fictionally presented as a distinct personage. The loose use of the term ‘Doppelgänger’ to refer to split personalities, fictional or otherwise (Eigner persistently uses the word in such a sense) is to be avoided, since it blurs important distinctions. Clearly, however, the phenomenon of the double life is closely related to the device of the double, and several dualistically inclined writers deal in both types*”.

o gosto pelo concreto leva a diminuir a capacidade de escolha, porque tudo interessa e o espírito quer abranger a variedade das coisas. Na narrativa isto gera o amor ao detalhe, que é a própria manifestação do múltiplo. *A inclinação romântica é sugerir a realidade por meio da multiplicação, não da subtração*, como o clássico. É o que vemos em Walter Scott, em Balzac, em Dickens, em Alencar, para não falar nos espichadores de texto; e é o que vemos na narrativa romântica em verso, de Byron, de Musset, de Lamartine e seus imitadores brasileiros.

Ora, essa estética da multiplicação atenua o esforço de organizar a matéria, porque diminui o gosto pela seleção. Daí as estruturas vacilantes, com acúmulo de incidências, a propósitos e digressões, resultando uma composição em arabesco, extremamente caprichosa, na qual o fio da meada é torcido até se perder (2011, p. 25, grifo nosso).

Assim, segundo nossa perspectiva, em uma espécie de ponte para a fragmentação que assombrará os séculos XX e XXI, a temática da duplicação tão cara ao século XIX e sua consequente abordagem pela teoria e crítica da literatura e da ficção parece já estar contaminada pela percepção de um múltiplo replicar de identidades mutiladas e paradoxais que, na datação de Stuart Hall, insurge apenas a partir da “modernidade tardia (a segunda metade do século XX)” (2014, p. 22), ou a pós-modernidade. Ao mesmo tempo em que se mostra duplo pela sua materialidade vocabular (*Doppelgänger*, *doppel*=duplo e *Gänger*=aquele que vai, anda), essa questão carrega em seu bojo o fator replicante que infecta, simultaneamente, a estrutura formal da narrativa — infecção que se evidencia, por exemplo, pelas cartas que se inserem no interior tanto do conto hoffmanniano quanto do romance de Stevenson, formando o labirinto de texto no interior de texto, bem como a existência de mais de um ser que se apodera do ato de narrar — junto de sua temática. Como uma via de mão *dupla*, o que se direciona para um lado pode também desdobrar-se pelo outro, ou seja, *duplo* e *fragmentário* mesclam-se e moldam uma miríade autorreflexiva inconstante e multidimensional, na qual as limitações físicas e ficcionais de tempo (linear) e espaço (tridimensional) se desarticulam, de modo que a cisão da personalidade, bem como sua representação no campo ficcional, não se restringem apenas aos séculos XIX e XX, podendo transitar pela hélice da História humana, da história literária e da história da própria ficção ao longo do passado, presente e futuro, sem as limitações cronológicas.

Delineou-se, a partir destas reflexões, uma primeira hipótese de pesquisa para um doutorado, um primeiro objetivo, então inicial, qual seja rever a tradição do duplo do século XIX em sete narrativas, quatro delas já estudadas na IC, por constituírem o que se

convencionou denominar tradição clássica do duplo, e também por outras que entendemos participarem dessa tradição ao mesmo tempo em que a ampliam ou a ressignificam, respectivamente: “O homem da areia”, de Hoffmann, “William Wilson”, de Poe, **O médico e o monstro**, de Stevenson e **O retrato de Dorian Gray**, de Wilde; e **Frankenstein** (1818), de Mary Shelley, “Markheim” (1885), de Stevenson e **O grande deus Pã** (1890; 1894), de Arthur Machen. Objetivávamos, com essa seleção, verificar se e como o motivo do *Doppelgänger* poderia já estar impregnado com a questão da multiplicidade replicante, prevendo a fragmentação que contaminará os cenários artístico, cultural, histórico, político e filosófico a partir da segunda metade do século XX e no decorrer do século XXI.

Considerando nossa investigação acerca do duplo e da fragmentação/replicação até o estágio ora referido, o passo seguinte, que conseqüentemente nos levou a propor a presente tese de Doutorado Direto, impeliu-nos, evocando Hoffmann, a usar outras lentes com um espectro maior: utilizando o mesmo pensamento que nos levou a inquirir se a fragmentação que se alastra no romance de Stevenson também não estaria presente em obras analisadas anteriormente, em nossos novos óculos, indagamo-nos se esse replicar e reduplicar exponencial, mais que uma emergência no motivo do duplo do século XIX prevendo a fragmentação que assombrará os séculos subsequentes, não se trata de algo que sempre esteve acoplado, inerente, escondido, subjacente ao tropo do duplo, contrariando o próprio vocábulo que nomeia esse *leitmotiv* e nos guiando ao pensamento central de nossa proposta: o duplo nunca fora duplo. Duplo é apenas o *nome* de uma convenção, uma metáfora que se desgastou com o tempo em razão de seus usos, desusos e abusos por góticos, românticos, realistas, decadentistas, modernistas etc. O duplo não é, apenas, o tropo ficcional ou patológico do outro ou da alteridade, da cisão da personalidade concebida como una. O duplo é, ele mesmo, *algo outro*, não abarcável inteiramente pela sua própria nomenclatura, mas um mistério que se esconde em suas sombras, nas sombras do *nome* e atuando nas sombras do texto: “O doppelgänger é o sujeito liminar, o sujeito que caminha pela zona da penumbra entre as sombras das leis”⁸ (VARDOULAKIS, 2010, p. 105). Algo como “operadores textuais [note-se o plural]” que “poriam em causa uma série de determinações metafísicas que regulam os discursos da ciência em geral, e das ciências humanas em particular, na direção de um outro espaço de pensamento” (NASCIMENTO, 2015, p. 23, grifo do autor).

Nesse entendimento, ao jogar com 1 + 1, 2 é o resultado corolário da leitura tradicional do duplo, quando, se observarmos, por exemplo, os jogos de geração e subversão

⁸ No original: “*The doppelgänger is the liminal subject, the subject that walks on the zone of the penumbra between the shadows of the laws*”.

de significação aqui expostos em “O homem da areia” e **O médico e o monstro**, hostes de outros travestem e/ou transpassam as máscaras do *Doppelgänger*. Nessa visão, a multiplicidade de outros que apontamos possuir o duplo — como numa possessão divina ou demoníaca, exemplificada nos vários demônios que parasitam o corpo da protagonista do filme **O exorcismo de Emily Rose** (2005) — assemelha-se ao apontamento de Roland Barthes acerca da pluralidade do Texto:

O intertextual em que é tomado todo texto, pois ele próprio é o entretexto de outro texto, não pode confundir-se com alguma origem do texto: buscar as “fontes”, as “influências” de uma obra é satisfazer ao mito da filiação; as citações de que é feito um texto são anônimas, indiscerníveis e, no entanto, *já lidas*: são citações sem aspas. A obra não perturba nenhuma filosofia monista (existem, como se sabe, antagonistas); para essa filosofia, o plural é o Mal. Assim, diante da obra, o Texto poderia tomar por divisa a palavra do homem possuído pelos demônios (Marcos, 5, 9): “O meu nome é legião, pois nós somos muitos.” (2012, p. 71, grifo do autor).

Logo, nessa chave de entendimento, $1 + 1$ dimana em $2 + l^p$, em que, além da presença do signo do dois — o duplo —, l é a insurgida *Legião* especular que povoa o duplicar da identidade. Nas palavras do endemoniado geraseno no evangelho de Marcos, “Legião é o meu nome, porque somos muitos” (Marcos 5, 9) ou, em Lucas, quando perguntado seu nome pelo Cristo, “Legião” (Lucas 8, 30). Ademais das passagens bíblicas, William Blake, um romântico atípico que tem mais a dizer aos séculos XX e XXI do que aos seus próprios contemporâneos (vide, por exemplo, SANTOS, 2009 e os filmes **Caçador de assassinos** (1986) e **Dragão vermelho** (2002)), ao expor seu processo de composição, nos ensina que

“Eu escrevo”, [Blake] diz, “quando comandado pelos espíritos e, no momento em que escrevi, eu vejo as palavras voarem pela sala em todas as direções. Então está publicado e os espíritos podem ler. Meu manuscrito não tem mais função. Eu estive tentado a queimá-lo, mas minha esposa não me permite”¹⁰ (SADLER, 1870, p. 35).

⁹ Ao invés de usarmos a letra n na fórmula ilustrativa, o padrão em equações matemáticas, preferimos usar a letra l por conta da inicial em *Legião* e também por romper com a lógica matemática equacional, que prevê $1 + 1 = 2$, tanto ao não seguir o modelo estrutural ortodoxo, quanto pela própria natureza da fórmula aqui exposta, que aponta a algo flexível, não-ordenado e não-uno.

¹⁰ No original: “‘I write,’ he says, ‘when commanded by the spirits, and the moment I have written I see the words fly about the room in all directions. It is then published, and the spirits can read. My MSS. is of no further use. I have been tempted to burn my MSS., but my wife won’t let me.’”.

Diante disso, o fazer ficcional para Blake adquire a conotação de uma sessão espírita, uma psicografia, uma possessão de múltiplas identidades que comandam as mãos e as palavras do poeta inglês, uma escrita múltipla, originada, ao mesmo tempo, de suas mãos encarnadas e dos punhos fantasmáticos de seus companheiros etéreos, o que torna o ofício ficcional resultado de múltiplas vozes e o artista um médium que encontra seus duplos no ato ficcional e nos seus leitores, os quais, se concordarmos com Blake, podem ser encarnados e desencarnados (“e os espíritos podem ler”).

Muito similar à condição mediúnica de Blake é a de Hoffmann, que relata em seus diários também ser acometido de obsessores ao visualizar sua imagem diante de um espelho:

Sabe-se de Hoffmann, cuja mãe era histérica, que era nervoso, excêntrico e extremamente suscetível a instabilidades emocionais, chegando a sofrer de alucinações, delírios e ideias fixas que gostava de representar em seus poemas. Tinha medo de enlouquecer e “*acreditava, às vezes, enxergar diante de si sua imagem no espelho como se fosse em carne e osso, seu duplo e outros vultos fantasmagóricos disfarçados.*” (Klinke, p. 49). Ele realmente via os duplos e assombrações ao seu redor quando os descrevia e, por isso, muitas vezes, durante seu trabalho noturno, acordava sua mulher apavorado para mostrar-lhe os vultos. Após uma bebedeira, escreveu em seu diário: “*Ímpetos de ideias de morte: duplos*” (Hitzig I, 174, 275) (RANK, 2013, p. 64, grifo nosso).

Encontramos também essa atmosfera múltipla e catóptrica numa das digressões empreendidas pelo narrador de “A marca na parede” (1917), de Virginia Woolf, desferindo comentários sobre a natureza dos espelhos e reflexos:

Suponha que o espelho rache, a imagem desapareça, e a figura romântica, com todo o verde das profundezas das florestas à sua volta, não esteja mais ali, restando apenas aquela carapaça de pessoa que é vista pelos outros — que irrespirável, raso, árido, óbvio é o mundo em que ela se transforma. Um mundo para não se habitar. Quando nos entreolhamos nos ônibus e nos trens subterrâneos, é no espelho que estamos olhando; isso explica o vazio, o brilho vítreo em nossos olhos. *E os romancistas do futuro compreenderão cada vez mais a importância desses reflexos, pois, naturalmente, não existe um reflexo só, mas um número quase infinito deles; são essas as profundezas que eles irão explorar, esses os fantasmas que irão perseguir* (2017, p. 28, grifo nosso).

Somada à escritora de literatura, Woolf também se coloca como uma pensadora de literatura, como provam os diversos ensaios críticos que teceu em sua vida. Num deles, uma palestra que expusera em 1931 à *National Society for Women's Service* em Londres e, mais tarde, o texto intitulado “Profissões para mulheres” (1942), suas palavras apontam na mesma direção das descrições de Blake e Hoffmann, expondo sobre como matara seu “Anjo do Lar”, uma fantasmagoria submissa e pura que, segundo a escritora, atua numa dinâmica de possessão, uma espécie de entidade angelical que intencionava constantemente castrar sua vida e escrita, mas que fora por ela exorcizada (é possível exorcizar um anjo? É a pergunta que nos resta diante de sua fala, mas a resposta a tal pergunta nos desviaria dos intentos desta tese):

A sombra de suas asas caiu sobre a página; eu ouvi no quarto o roçar de suas saias. Na mesma hora, isto é, quando peguei a caneta em minha mão para resenhar aquele romance do homem famoso, ela deslizou por trás de mim e sussurrou: “Minha querida, você é uma moça. Você está escrevendo sobre um livro que foi escrito por um homem. Seja complacente, seja terna, adule, iluda, use todas as artes e truques de seu sexo. Nunca deixe ninguém supor que você tem uma vontade própria. Antes de tudo, seja pura”. E ela como que guiava minha caneta [...] Eu me volvei contra ela e agarrei-a pelo pescoço. Fiz o possível para matá-la. Minha alegação, se fosse levada a julgamento, seria a de que agi em legítima defesa. Se eu não a tivesse matado, ela teria me matado. Ela teria arrancado o coração de meu texto [...] Portanto, todas as vezes que eu sentia a sombra de sua asa ou a luz de sua aura radiante sobre a página, eu pegava o pote de tinta e jogava nela. Ela custou a morrer. Sua natureza fictícia era para ela de grande valia. É extremamente mais difícil matar um fantasma que uma realidade. Ela estava sempre deslizando de volta quando eu pensava que tinha liquidado com ela. Embora me gabe de tê-la matado no fim, a luta foi dura, tomou muito tempo (1996, p. 44-45).

A próxima figura da *séance* que estamos conduzindo é Harold Bloom, crítico literário estadunidense, que, em seu livro **Angústia da influência** (1973), nomeia um obsessor, o “Querubim Cobridor”, um ente similar ao “Anjo do Lar” de Virginia Woolf, angelical, perigoso, capaz de bloquear, “cobrir” o processo criativo dos escritores e múltiplo por seus vários nomes:

O símbolo desta discussão é o Querubim Cobridor. No Gênese, ele é o Anjo de Deus; em Ezequiel, o príncipe de Tiro; em Blake, o caído Tharmas e o Espectro de Milton; em Yeats, o Espectro de Blake. Nesta discussão, é o *pobre demônio de*

muitos nomes (tantos nomes quantos poetas fortes existam), uma vez que os homens ainda não imaginaram um nome final para a angústia que bloqueia sua criatividade. É aquela alguma coisa que faz dos homens vítimas e não poetas, um demônio de discursividade e umbrosas continuidades, um pseudo-exegeta que transforma textos em Escrituras. Não pode estrangular a imaginação, pois nada pode fazer isso, e seja como for é demasiado fraco para estrangular qualquer coisa. O Querubim Cobridor pode disfarçar-se como a Esfinge (como fez o Espectro de Milton, nos pesadelos da Sensibilidade), mas a Esfinge (cujas obras são poderosas) tem de ser fêmea (ou pelo menos um macho fêmea). O Querubim é macho (ou pelo menos uma fêmea macho). A Esfinge faz enigmas, estrangula e acaba autodespedaçada, mas o Querubim só cobre, só parece bloquear o caminho, não pode fazer mais que ocultar [...] Constitui a grande ironia da vocação poética o fato de que os poetas fortes podem realizar a tarefa maior, mas fracassar na menor. Eles afastam a Esfinge (senão não podem ser poetas, pelo menos por mais de um volume), mas não podem descobrir o Querubim (2002, p. 85-86, grifo nosso).

Outro escritor de literatura que também expôs seu processo de composição-posseção foi Robert Louis Stevenson, que em seu “Um capítulo sobre o sonho” (1892), desvela como se dá a criação de seus textos, atribuindo a responsabilidade aos seus “Brownies” (criaturas do folclore britânico, consideradas o “espírito da casa” e que ajudam em serviços domésticos em troca de alimentos):

Quanto às criaturinhas, nada posso dizer além de que eles são os meus Brownies, e Deus os abençoe! — e são eles que fazem metade do meu trabalho enquanto durmo, e, provavelmente, também fazem todo o restante, quando estou desperto e julgo que estou inventando coisas sozinho. A parte que é feita enquanto estou adormecido é produto dos Brownies, quanto a isso, não há dúvida; mas a que é produzida enquanto estou desperto e ativo não é necessariamente minha, pois tudo indica que a mão dos Brownies também não está ausente dela. Reside aí uma dúvida que me assalta a consciência. Porque o meu Eu — refiro-me aqui ao meu ego consciente, o habitante da glândula pineal (a menos que ele tenha mudado de residência desde Descartes), o homem dotado de consciência e de uma conta bancária, o homem que usa chapéu e botas, que tem o privilégio de votar e de não eleger seu candidato nas eleições gerais — esse Eu, arrisco-me a supor que ele não é de modo algum um contador de histórias, mas um indivíduo tão pragmático quanto um vendedor de queijos qualquer ou até mesmo um queijo; e um realista, mergulhado até as orelhas no mundo à sua volta; de sorte que, no fim das contas, o conjunto de meus livros publicados deve ser o produto do trabalho solitário dos meus Brownies, de algum demônio familiar, algum colaborador invisível, que eu mantenho trancafiado em

algum quarto dos fundos, enquanto recebo todos os louvores e ele apenas um pequeno pedaço (que não posso deixar de conceder-lhe) do bolo (2011, p. 121, grifo nosso).

Noutro de seus ensaios, “A Gossip on Romance” (1882), Stevenson também toca na questão da multiplicidade, agora discorrendo sobre quais deveriam ser os efeitos de uma leitura:

Em qualquer coisa a ser chamada pelo nome de leitura, o próprio processo deveria ser cativante e voluptuoso; nós deveríamos exultar um livro, *ser arrebatados de nós mesmos e nos erguer da compenetração com nossas mentes preenchidas com a mais agitada dança caleidoscópica de imagens*, incapazes de dormir ou de pensamentos contínuos. As palavras, se o livro for eloquente, deveriam correr a partir daí em nossas orelhas como o barulho de ondas quebrantes e *a história, se for uma história, repetir-se em mil figuras coloridas ao olho*¹¹ (2012, p. 10481, grifo nosso).

Ao se falar em leitura, é inevitável pensar na questão do livro, ponto este que converge ao múltiplice segundo a visão de Jean-Paul Sartre em **Que é a literatura** (1947) — bem pouco existencialista, por sinal —, aproximando-o da experiência de possessão:

O crítico vive mal; sua mulher não o aprecia como seria de se desejar, seus filhos são ingratos, os fins de mês são difíceis. Mas ele ainda pode entrar em sua biblioteca, apanhar um livro na estante e abri-lo. Do livro escapa um leve odor de porão, e tem início então uma estranha operação que ele decidiu chamar de leitura. *Por um lado, é uma possessão; empresta-se o corpo aos mortos para que possam reviver. Por outro, é um contato com o além.* De fato, o livro não é um objeto, tampouco um ato, nem sequer um pensamento: escrito por um morto acerca de coisas mortas, não tem mais nenhum lugar nesta terra, não fala de nada que nos interesse diretamente; entregue a si mesmo, ele se encarquilha e desmorona, não restam mais que manchas de tinta sobre o papel embolorado, e quando o crítico reanima essas manchas, transformando-as em letras e palavras, estas lhe falam de paixões que ele não sente, de cóleras sem objeto, de temores e esperanças defuntas. *É todo um mundo desencarnado que o rodeia* (2004, p. 24-25, grifo nosso).

¹¹ No original: “*In anything fit to be called by the name of reading, the process itself should be absorbing and voluptuous; we should gloat over a book, be rapt clean out of ourselves, and rise from the perusal, our mind filled with the busiest, kaleidoscopic dance of images, incapable of sleep or of continuous thought. The words, if the book be eloquent, should run thence-forward in our ears like the noise of breakers, and the story, if it be a story, repeat itself in a thousand coloured pictures to the eye*”.

Além disso, Sartre volta novamente à possessão ao discorrer sobre a relação entre narrador e autor, criando um elo entre ambos e, por conseguinte, duplicando-os:

O narrador interno está sempre presente. Pode ser reduzido a uma abstração, muitas vezes nem é designado explicitamente, mas de qualquer modo, é através da sua subjetividade que percebemos o fato. Quando não aparece em absoluto, não é porque tenha sido suprimido como recurso inútil: *é que se tornou a personalidade segunda do autor. Este, diante da sua folha em branco, vê a sua imaginação se transmutar em experiências; não escreve mais em seu próprio nome, mas como que transcrevendo o ditado de um homem maduro e de opiniões assentadas, que foi testemunha das circunstâncias relatadas* (2004, p. 108, grifo nosso).

E falando em livros e mortos, é impendente a referência à coleção **Livros de sangue** (1984-1985), de Clive Barker, especificamente em seu conto inaugural, “O livro de sangue” (1984), em que um grupo de pesquisadores de Parapsicologia investiga uma casa assombrada que, segundo o narrador, é um ponto no universo em que a fronteira entre o reino dos vivos e o dos mortos é mais tênue devido ao imenso fluxo de almas que ali se dá. Um estudante que compõe esse grupo, Simon McNeal, clama ser um médium, mas, na verdade, é uma fraude, forjando provas do sobrenatural à doutora que conduz a pesquisa. Em dado momento, um portal se abre na casa e uma horda de fantasmas cruza esse véu. Punindo o garoto por suas falsificações, eles escrevem suas próprias histórias em seu corpo, a fim de “registrar seus testamentos. Ele seria a página, o livro, o veículo das suas autobiografias. Um livro de sangue. Um livro escrito com sangue” (BARKER, 1990, p. 27). É sob essa escrita frenética e fantasmástica que Simon sofre as consequências de suas zombarias, tornando-se um livro vivo, mas não alguém que tenha “decorado” um ou vários livros, como os homens-livro de **Fahrenheit 451** (1953) ou Eli no filme **O livro de Eli** (2010), e sim um livro “encarnado”, um conjunto de múltiplos textos tatuados em cada milímetro de sua pele, como um pergaminho, como um palimpsesto. A multiplicidade viva e sangrenta da própria textualidade:

Ele era uma massa de sangue agora, da cabeça aos pés. *Mary via as marcas, os hieróglifos da agonia em cada centímetro do seu corpo, do rosto, dos braços e das pernas.* Num dado momento ele apareceu num *flash* bem nítido, e Mary o viu no quarto vazio, com o sol entrando pela janela, a jarra quebrada ao lado dele. Então sua concentração enfraqueceu, e ela viu o mundo invisível tornado visível, com Simon dependurado no ar, enquanto *os mortos escreviam em seu corpo por todos os lados, arrancando punhados de cabelo da sua cabeça e do seu corpo para*

conseguir mais espaço na página, escrevendo nas axilas, escrevendo nas pálpebras, escrevendo nos órgãos genitais, no rego entre as nádegas, nas solas dos pés (BARKER, 1990, p. 30, grifo nosso).

Paul Coates corrobora esse caráter mediúcnico na introdução de seu livro **The Double and the Other: Identity as Ideology in Post-Romantic Fiction** (1988), na qual defende tal idiossincrasia na escrita de ficcionistas:

Ao escrever sobre o Duplo, pode-se dizer que o autor escreve sobre seu próprio representante. No momento em que ele se destaca de seu autor e escorrega entre as capas do livro, contudo, o Duplo assume uma vida independente como o Outro. Estampar suas próprias características no rosto de uma personagem pode ser uma manobra autoral temerosa intencionada para limitar os perigos, colocados pela alteridade dele ou dela, da personagem assumindo uma vida independente e vampírica. É claro que até o Duplo pode adquirir essa independência: esse é o fardo do conto magistral de Borges intitulado ‘Borges e eu’. *Os escritores de ficção parecem ser pessoas cujas mãos esquerdas são verdadeiramente ignorantes do que suas mãos direitas estão fazendo — suas narrativas são o fruto de uma dissociação do espírito deliberadamente induzida, quase mediúcnica*¹² (1988, p. 1-2, grifo nosso).

Em todas essas citações, podemos ver que ao jogar com o dois, isto é, ao duplicar, a *Legião* — uma fantasmagoria, um quase-conceito — dissemina-se no fazer ficcional, na leitura, teoria, crítica, mesmo na materialidade da escrita, o livro; não poupa leitor, crítico, ficcionista, em outras palavras, o humano não escapa de seus tentáculos. Dobrar aponta necessariamente para a insurgência da *Legião*, contemplando o duplo e o múltiplo: escritores de literatura e pensadores de literatura (Woolf e Stevenson); Blake e o mundo dos espíritos; Hoffmann e seus vultos fantasmagóricos no espelho; Stevenson e seus *Brownies*; Woolf e o Anjo do Lar; Bloom e o Querubim Cobridor; Sartre e o livro de possessão ou o autor e o narrador; e, no conto de Barker, o protagonista e seu livro de sangue. A questão não se fecha no dois ($1 + 1 = 2$). Sempre há *algo outro* que surge ao dobrar ($1 + 1 = 2 + l$).

¹² No original: “*In writing of the Double, the author can be said to be writing of his own representative. The moment he detaches himself from his author and slips in between the covers of the book, however, the Double assumes independent life as the Other. Stamping one’s own features upon the face of a character may be a fearful authorial manoeuvre intended to limit the dangers, posed by his or her otherness, of the character assuming independent, vampirical life. Of course even the Double can acquire this independence: this is the burden of the masterly short piece by Borges entitled ‘Borges and I’. Writers of fiction appear to be people whose left hands are truly ignorant of what their right hands are doing- their narratives the fruit of a deliberately induced, almost mediumistic, dissociation of the spirit*”.

Tendo em mente o que se discutiu, desponta uma questão: a *Legião* pode ser acorrentada? Ao retomarmos a passagem bíblica, os vários demônios que habitam o corpo do geraseno não conseguem ter sua casca humana acorrentada, muito menos permanecem sob o mesmo teto por muito tempo, sendo lançados pelo Cristo a uma manada de porcos que se arremessa ao mar. Talvez essa pergunta possa ser respondida por uma declaração filosófica: “*Não há fora-de-texto*” (DERRIDA, 2013, p. 194, grifo do autor), logo, realidade ou ficção, textual ou extratextual, século XIX ou século XX desligam-se de um pensamento dialético e, por conseguinte, a *Legião* se dissemina por tudo, *textualmente*, como no Livro de Mallarmé, como no Livro de Areia de Borges, como no Prazer do Texto de Barthes.

Nessa chave de leitura, a composição da presente tese adquire, propositalmente, um tom replicante ao relembrarmos as várias epígrafes citadas que plasam diversas visões sobre a identidade de um ser multitudinário, algumas das quais costuradas à argumentação, ou seja, duplicadas em nossos argumentos e também no título de nossa tese: ““O meu nome é Legião””, que, além de ser uma citação e referenciar as fontes anteriormente expostas, evoca o capítulo de livro de Cláudio Vescia Zanini ““Meu Nome é Legião’: do Duplo ao Múltiplo em Filmes de Possessão Demoníaca”, no qual o autor discute o *modus operandi* da possessão demoníaca, suas formas de distorção corporal e o *Unheimliche*. Em sua análise, Zanini observa que em alguns filmes o duplo — demônio-obsediado — passa a contar com muitos obsessores, apontando que “A multiplicidade do duplo demoníaco se manifesta principalmente através de aspectos físicos e espirituais. O corpo é manipulado, revirado, machucado e monstrificado, além de levado a cometer atos de dessacralização e heresia” (2018, p. 81). Quanto a essa multiplicidade demoníaca, o autor a vincula com o caráter plural da persona humana, já que

Os indivíduos possuídos apresentam um duplo demoníaco que se expande e invariavelmente se torna múltiplo, em uma demonstração clara daquilo que os contadores de história no cinema creem que seja a forma mais efetiva de trabalho dos demônios: a manifestação de diversas facetas e personalidades contidas em um indivíduo, e que encontram em determinado contexto a situação perfeita para seu surgimento (ZANINI, 2018, p. 81).

Com isso, confere-se esse aspecto multiplicante não só à temática do presente texto, mas também à sua forma, rememorando o mesmo processo empregado no caso do romance **Frankenstein**: uma narrativa em moldura, que mergulha nesse *mise-en-abîme*, contendo as cartas do Capitão Robert Walton, dentro das quais está a narrativa de Victor Frankenstein que,

por sua vez, contém as correspondências deste último com seu pai e sua amada, Elizabeth Lavenza, bem como a história de sua criatura monstruosa, formada por várias partes de cadáveres humanos. Tema e forma construídos sob o mesmo pensamento: o não-uno, o fragmentário, o múltiplo, o legionário, concordando, também, esta tese com o infindável caleidoscópio de identidades possível de travestir-se explanado por Bauman:

qual das identidades alternativas escolher e, tendo-se escolhido uma, por quanto tempo se apegar a ela? Se no passado a “arte da vida” consistia principalmente em encontrar os meios adequados para atingir determinados fins, agora se trata de testar, um após o outro, todos os (infinitamente numerosos) fins que se possam atingir com a ajuda dos meios que já se possui ou que estão ao alcance. *A construção da identidade assumiu a forma de uma experimentação infindável. Os experimentos jamais terminam. Você assume uma identidade num momento, mas muitas outras, ainda não testadas, estão na esquina esperando que você as escolha. Muitas outras identidades não sonhadas ainda estão por ser inventadas e cobiçadas durante a sua vida. Você nunca saberá ao certo se a identidade que agora exhibe é a melhor que pode obter e a que provavelmente lhe trará maior satisfação* (2005, p. 91-92, grifo nosso).

Objetiva-se aqui, portanto, investigar a tese de que o que se denominou como tradição do duplo, desde sua concepção, não se encerra no ser duo, mas sim extrapola a visão dúplice e se fragmenta numa horda de outros, implicando na seguinte hipótese: o duplo nunca foi duplo. Foi a tradição e crítica literárias que tomaram — *decidiram* — o fenômeno da fragmentação como dois, solidificando-o em uma relação dialética e estanque, quando, na proposta de tese que intentamos demonstrar e defender, o duplo é uma máscara transiente usada e desgastada por uma legião de outros, uma turba de só-refletir, que não conhece e nem respeita a ordem da identidade.

Logo, pretendemos fazer um percurso ficcional pela senda da denominada tradição do duplo destacando e explorando, nesse motivo, o caráter da multiplicidade que potencializa a dualidade nas obras com o intuito de extrair uma nova visão teórico-crítica sobre o duplo e, com isso, rever e ampliar sua definição para além do entendimento temático cristalizado pela tradição teórico-crítica, tomando-o, então, não como um conceito teórico, mas, fundamentalmente, como um operador textual que articula, ao mesmo tempo, tema, forma, estilo de escrita, vida e uma consciência crítico-teórica sobre o fazer ficcional e sobre a condição humana. Em outras palavras, a hipótese aqui levantada e a tese que se pretende

defender é de ordem teórico-epistemológica, de modo que o percurso ficcional a ser galgado constitui fonte, exemplificação e comprovação da revisão e ampliação pretendidas.

Desse modo, em termos de *corpus*¹³, elegemos as obras “O homem da areia”, de Hoffmann, **Frankenstein**, de Shelley, **O grande deus Pã**, de Machen, **Sandman: Prelúdio** (2013-2015), história em quadrinhos de Neil Gaiman, o segundo volume de **X-Men Legacy** (2012-2014), escrito por Simon Spurrier e o filme **Fragmentado** (2016), escrito e dirigido por M. Night Shyamalan. A seleção desse *corpus* pauta-se pela questão da fragmentação, aspecto fulcral para a pesquisa proposta, a qual denominaremos *Legião*. Além disso, também pautou nossa escolha a questão da Ciência e a busca por conhecimento, como se observa no enredo das três narrativas do século XIX aqui elencadas.

O que propomos, assim, é comprovar que o que se convencionou nomear, na hélice da História literária, como tradição do duplo é uma visão que, ao operar por um viés dialético — ainda que mais que um, mas fechado num círculo dual de codependência maniqueísta, já que a relação dialética implica, sempre, a diminuição, silenciamento ou suplantação de um dos pares envolvidos, ou seja, uma relação de poder pautada por oposição e hierarquia —, ignorou o que implica o duplo, fantasmático, assustador e servindo-lhe de excipiente: a *Legião* — o Texto, *algo outro*, a operação textual, a possessão, as fantasmagorias angélico-demoníacas —, o aspecto/espectro teórico-epistemológico do duplo. Nossa intenção é avançar nessa perspectiva, de modo a contribuir para sua articulação, tomando a ideia de *Legião* como um operador textual que articula, ao mesmo tempo, tema, estrutura, estilo, vida e consciência crítico-téorica sobre o fazer ficcional e sobre a ontologia humana.

Na fórmula ilustrativa apresentada alhures, *l*: uma in/constante legionária, incógnita e invisível à leitura tradicional, uma vez que demanda (ao menos) uma *dupla leitura*, uma leitura *palimpsestosa* — “Ou, para deslizar de uma perversidade a outra: se amamos verdadeiramente os textos, devemos, de vez em quando, amar (pelo menos) dois ao mesmo tempo” (GENETTE, 2010, p. 145) —, capaz de potencializar a dualidade do *Doppelgänger*, dobrando-a, desdobrando-a, redobrando-a e disseminando-a, contaminadora, como num baile de máscaras (da Morte) em uma sala de espelhos (a Vida).

Em termos estruturais, o capítulo 1 intende abordar as seguintes obras do século XIX: “O homem da areia”, de Hoffmann, **Frankenstein**, de Shelley e **O grande deus Pã**, de

¹³ É mister notar que a presente configuração do *corpus* da pesquisa deve-se, além de conversas com o orientador, também a apontamentos de uma das bancas de qualificação, uma vez que na versão avaliada por eles, presenciavam-se ainda as seguintes obras: “William Wilson”, de Poe, “Markheim” e **O médico e o monstro**, de Stevenson e **O retrato de Dorian Gray**, de Wilde. Logo, considerando o que os professores expuseram na referida ocasião, decidimos retirá-las a fim de evitar um *corpus* demasiadamente extenso.

Machen, visualizando-as sob esse olhar legionário e expondo os jogos reflexivos e replicantes que se alastram por essas narrativas, formal e tematicamente, distorcendo a ordem identitária num caos de múltiplas sombras, reflexos, eus e outros.

Já no segundo capítulo, objetivamos expor a tradição anterior ao século XIX e como essa horda catóptrica e múltiplice distorce o *Doppelgänger*, mais uma vez indiciando as hostes e turbas que possuem essa dualidade ilusória em alguns exemplos literários. Importante notar que esse capítulo não tem a intenção de esgotar todas as obras que abordaram o duplo anteriormente ao século XIX, visto a impossibilidade de tal intento para um Doutorado. Logo, optamos por uma seleção e abordagem breves, a fim de não prejudicar os outros capítulos focados no *corpus* deste estudo, ao mesmo tempo que não ignoramos totalmente textos prévios aos anos 1800.

E no capítulo 3, planeja-se discutir a *Legião* que se arrasta e assombra a ficção dos séculos XX e XXI focando-se nas três obras que explicitamos indiciar a ideia da fragmentação múltiplice: o volume **Sandman: Prelúdio**, história em quadrinhos escrita por Neil Gaiman, parte da saga do Senhor dos Sonhos, no qual o protagonista confronta-se com seus variados eus em suas diferentes configurações; o segundo volume de **X-Men Legacy**, escrito por Simon Spurrier e focado na personagem Legião (no original, *Legion*), filho do famoso telepata Charles Xavier no universo ficcional dos X-Men, cuja mutação, uma gama diversa de poderes, combina-se com suas personalidades variadas e instáveis; e o filme **Fragmentado**, escrito e dirigido por M. Night Shyamalan, no qual o protagonista, Kevin Wendell Crumb, possui vinte e três personalidades, das quais três tomam o controle do corpo para preparar o ritual necessário à vinda da vigésima quarta, a “Besta”.

Assim como se discutiu quanto às limitações de tempo e espaço às quais a *Legião* não está atrelada, replicamos tal característica na estruturação dos capítulos, ao abordar primeiramente o século XIX, depois o período anterior ao século XIX e, por último, os séculos XX e XXI, para fins de coerência à inortodoxia da *Legião* e ao nosso olhar pós-estruturalista.

Aproveitando o ensejo, quanto à nossa base teórico-crítica, esta compõem-se de textos que focam na tradição do duplo e sua transformação, tais como, mas não restritamente, alguns ensaios de Sigmund Freud (“O ‘estranho’”, “Uma nota sobre o bloco mágico”); o livro de Otto Rank **O Duplo; O real e seu duplo: um ensaio sobre a ilusão** (1985), de Clément Rosset, **The Double and the Other: Identity as Ideology in Post-Romantic Fiction**, de Paul Coates, **The Double in Nineteenth-Century Fiction** (1990), de John Herdman, o

verbete “Duplo” de Nicole Fernandez-Bravo no **Dicionário de mitos literários** e **The Doppelgänger: Literature’s Philosophy** (2010), de Dimitris Vardoulakis.

A fim de enriquecer nossa abordagem do tema do duplo, embasaremos nosso estudo também na perspectiva do Gótico, o qual é aqui entendido não como algo geográfico e historicamente datado, isto é, numa “concepção de Gótico limitada às suas formas e fórmulas setecentistas [...] um estilo de época da literatura do final do século XVIII” (FRANÇA, 2017, p. 112), mas sim como um gênero/modo ficcional mutante, que permanece em transformação ainda na contemporaneidade, como aponta Fred Botting:

Mesmo que [o Gótico] imploda como um gênero, ele continua a se expandir *num movimento impulsivo através das culturas, telas, textos e crítica* [...] As proliferações góticas na cultura e crítica são *tipicamente híbridas, completamente monstruosas e co-dependentemente vampíricas*, cada par operando de acordo com a lógica da mais valia inexaustiva do capitalismo¹⁴ (2008, p. 12, grifo nosso).

No entanto, não é nosso objetivo classificar as obras que analisaremos como góticas, mas tornar o Gótico como mais um suporte às nossas discussões sobre o *Doppelgänger*. Logo, partiremos das visões críticas de Fred Botting, David Punter, Julio França, Claudio Zanini e Cido Rossi para compor nosso cabedal teórico-crítico quanto ao Gótico.

Evocaremos também os livros de Jean Baudrillard sobre o simulacro e os fenômenos da pós-modernidade, respectivamente, em **Simulacros e simulação** (1981) e **A transparência do mal: ensaios sobre os fenômenos extremos** (1990), assim como o primeiro volume de **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia** (1980), de Gilles Deleuze e Félix Guattari.

Além desses teóricos e críticos, recorreremos ao viés desconstrucionista de Jacques Derrida em nossas análises e discussões teórico-críticas, particularmente, mas não exclusivamente, nos textos **A farmácia de Platão** (1968) e “The Double Session” (1972), os quais dizem respeito ao *phármakon* e ao *hymen*, quase-conceitos que se coadunam e embasam nosso entendimento de *Legião*.

Além disso, é importante notar que algumas citações, principalmente “Legião é o meu nome, porque somos muitos” (Marcos 5, 9), se repetirão ao longo do texto da tese intencionalmente, evocando esse turbilhão de cópias de outros à estrutura argumentária do

¹⁴ No original: “*Even as it implodes as a genre, it continues to expand in a pulsive movement across cultures, screens, texts, and criticism [...] Gothic proliferations in culture and criticism are typically hybrid, thoroughly monstrous and co-dependently vampiric, each coupling operating according to the logic of capitalism’s inexhaustible plus*”.

texto, analisando o tema da horda replicante por meio de uma forma legionária, além de borrar os limites entre “origem” e “duplicata”, jogo este promovido pelo tema em questão.

1. ... E NO PRINCÍPIO ÉRAMOS TODOS

1.1. OLHOS QUE QUEIMAM, AUTÔMATOS INFERNALIS

Em seu verbete “Duplo” no **Dicionário de mitos literários**, Fernandez-Bravo discorre sobre o criador da palavra *Doppelgänger*, Jean Paul, pseudônimo do autor alemão Johann Paul Friedrich Richter:

O termo consagrado pelo movimento do romantismo é o de *Doppelgänger*, cunhado por Jean-Paul Richter em 1796 e que se traduz por “duplo”, “segundo eu”. Significa literalmente “aquele que caminha do lado”, “companheiro de estrada”. Endossamos a definição dada pelo próprio Richter: “assim designamos as pessoas que se vêem a si mesmas”. O que daí se deduz é que se trata, em primeiro lugar, de uma experiência de subjetividade (2005, p. 261).

Jean Paul cria o termo no romance **Siebenkäs**, no qual o advogado Firmian Siebenkäs casa-se e variadas complicações surgem por questões financeiras. É interessante notar que já na primeira entrada do termo no romance, os vários convidados que desfrutam o jantar pós-casamento multiplicam esse ar duplo no “nascimento” do vocábulo:

Vejo muito bem que não está nem em meu poder nem no de minha caneta a quase-retratar, e isso num estilo débil, como os convidados — *havia quase o mesmo tanto lá quanto havia cadeiras* — desfrutavam-se no jantar; como, além disso, não havia um único traste entre eles (pois o tutor do noivo, Heimlicher von Blaise, enviara uma desculpa, dizendo que estava muito doente mesmo); como o senhorio da casa, um saxão jovial e tuberculoso, acelerou sua partida desta vida temperando e bebendo; como eles bateram os copos com os garfos e a mesa com os ossos de tutano, de forma que os primeiros pudessem ser enchidos e os últimos, esvaziados; *como em toda a casa nenhuma alma, nem mesmo o sapateiro nem o encadernador, fizeram alguma outra coisa senão comer* e como até a velha Sabel (Sabine), que vivia debaixo do portão cor-de-rato da cidade, guardou sua barraca nesse dia antes do portão se fechar; *como não só havia um prato servido, mas um segundo, um ‘Doppelgänger’*¹⁵ (RICHTER, 1897, p. 28-29, grifo nosso).

¹⁵ Na tradução consultada: “I see quite well that it is neither in my power nor in my pen’s to half portray, and that in a feeble style, how the guests — there were almost as many there as there were chairs — enjoyed themselves at the dinner; how, moreover, there was not one single rogue among them (for the bridegroom’s guardian, Heimlicher von Blaise, had sent an excuse, saying he was very sick indeed); how the landlord of the house, a jovial, consumptive Saxon, did something towards expediting his departure from this life by his powdering and his drinking; how they banged the glasses with the forks, and the table with the marrowbones, that the former might be filled and the latter emptied; how in all the house not a soul, not even the shoemaker or

Apesar da palavra não se referir à multidão de convidados, mas sim ao segundo prato servido, ainda assim vemos como esse duplo está rodeado dessas várias pessoas que não param de comer e beber nesse banquete para “feras”. Logo, o próprio nascimento do vocábulo *Doppelgänger* vê-se assombrado pelo múltiplo. Nesse sentido, a cena primordial da criação do duplo está possuída da *Legião*, que, ao longo do romance, não deixará de obsediar os protagonistas, Siebenkäs e seu amigo Heinrich Leibgeber, os quais, devido aos seus laços de amizade e similaridade, trocarão voluntariamente seus nomes:

dois corpos com talhe, cor, casas de botão, acabamento e corte idênticos. Ambos tinham o mesmo brilho nos olhos, a mesma face colorida ao natural, a mesma altura, magreza e tudo. E a aberração da Natureza de rostos sócias é mesmo mais comum do que supomos, porque só a notamos quando algum príncipe ou grande pessoa lança um reflexo corporal.

Por essa razão eu queria muito que Leibgeber não tivesse um leve mancar, de modo que ele não pudesse ser assim distinguível de Siebenkäs, pelo menos vendo que o último sagazmente riscara e dissolvera sua própria marca peculiar fazendo um sapo soprar seu último suspiro sobre ela. Pois havia uma pinta piramidal perto de sua orelha esquerda na forma de um triângulo, ou na da luz zodiacal, ou na de uma calda de cometa virada pra cima, em resumo na de uma orelha de burro. *Parte por amizade, parte pela diversão que eles tinham nas cenas de absurdez que sendo confundidos com o outro causavam na vida cotidiana, eles queriam levar a equação algébrica que existia entre eles ainda a um passo além, adotando o mesmo nome e sobrenome. Mas nesse ponto eles tinham uma disputa amigável, já que cada um queria ser o homônimo do outro, até que finalmente eles resolveram a diferença ao trocar os nomes, então seguindo o exemplo dos nativos de Otaheite, entre os quais os amantes trocam os nomes assim como os corações*¹⁶ (RICHTER, 1897, 26-27, grifo nosso).

the bookbinder, did a stroke of any other work but eating, and how even the old woman Sabel (Sabine) who squatted under the mouse-coloured town gate, shut up her stall on this one day before the closing of the gate; how not only was there one course served up, but a second, a ‘Doppelgänger.’”.

¹⁶ Na tradução consultada: “two bodies of identical fashion, colour, button-holes, finishings, and cut. Both had the same flash of the eyes, the same earthy coloured face, the same tallness, leanness, and everything. And indeed, the Nature freak of counterpart faces is commoner than we suppose, because we only notice it when some prince or great person casts a corporeal reflection.

For which reason I very much wish that Leibgeber had not had a slight limp, so that he might not have been thereby distinguishable from Siebenkäs, seeing, at least, that the latter had cleverly etched and dissolved away his own peculiar mark by causing a live toad to breathe its last above it. For there had been a pyramidal mole near his left ear, in the shape of a triangle, or of the zodiacal light, or a turned-up comet’s tail, of an ass’s ear in short. Partly from friendship, partly from the enjoyment they had in the scenes of absurdity which their being confounded with each other gave rise to in every-day life, they wished to carry the algebraic equation which existed between them yet a step further, by adopting the same Christian and surname. But on this point they had

Como se vê, Siebenkäs e Leibgeber possuem uma aparência física semelhante. No entanto, há detalhes que possibilitam a distinção entre ambos (um mancar ou uma marca de nascença); num primeiro momento, decidem adotar o mesmo prenome e sobrenome; e noutra momento, motivados pelo desejo de serem sócias, trocam seus nomes, o que, segundo a comparação do narrador, denota uma relação amorosa. Em outras palavras, diferentes do protagonista que ojeriza seu duplo no conto “William Wilson”, de Poe, os personagens de Paul abraçam o seu laço duplicante ao ponto de, além da troca nominal, realizarem a troca *per se* de identidade: um assume o lugar do outro, exacerbando o jogo de máscaras que iniciaram previamente. Desse modo, eles replicam a duplicação, isto é, redobram-se, e nesse reduplicar dificultam a tarefa do leitor que se empenha em identificar os “originais” Siebenkäs e Leibgeber. Com essa dupla dobra, a ideia de original e cópia — que será exaustivamente abordada na ficção sobre o duplo — já está perdida na cena da origem do duplo, persistindo assim uma corrente de cópias de cópias que reforça a artificialidade, nesse caso, da identidade. Nas palavras de Jean Baudrillard, um “efeito de imaginário escondendo que não há mais realidade além como aquém dos limites do perímetro artificial” (1991, p. 23)

Próximo ao fim do romance, após uma simulação da morte de Siebenkäs, Leibgeber posta-se frente a um espelho, elucubrando sobre seu reflexo:

Então Leibgeber arriscou-se a olhar no espelho e gritou, “*Eu pareço quase estar me vendo duplo, para não dizer triplo. Um de mim deve estar morto, o que está lá ou o que está aqui fora. Quem de nós nessa sala é que é o verdadeiro homem morto aparecendo para o outro? Ou estamos só aparecendo para nós mesmos? Ei! você, meus três eus, o que diz ao quarto?*” — ele perguntou e se virou para as duas imagens refletidas, e então a Firmian — e disse, “*Aqui estou eu também!*”

Havia algo nesses dizeres calculado para causar um arrepio pelo seu futuro. Firmian, cuja razão mais calma o fez temer um crescimento perigoso dessa autorreflexão metamórfica durante a solidão das errâncias de Leibgeber, disse com uma ansiedade terna, “Meu caro Henry, se você vai ficar sempre tão sozinho nessas suas jornadas eternas, não posso evitar em rezear que isso te fará mal. Deus mesmo não está sozinho. Ele contempla Seu universo.” “Eu posso sempre me triplicar na mais profunda solidão, não esquecendo daquela do próprio universo”, respondeu Leibgeber, estranhamente tocado pela chave do caixão — e ele foi ao espelho e pressionou seu globo ocular para o lado com seu dedo, a fim de ver seu reflexo

a friendly contest, as each wanted to be the other’s namesake, till at length they settled the difference by exchanging names, thus following the example of the natives of Otaheite, among whom the lovers exchange names as well as hearts”.

duplicar: “mas *you* não pode ver a terceira pessoa lá.” Então ele continuou num tom mais alegre com o intuito de animar Firmian (que não estava muito animado pelo que ele disse, contudo), o que o levou à janela. “Mas é um assunto muito mais fino no que diz respeito à rua. Eu tenho uma companhia muito maior lá. *Eu ponho o dedo no meu olho e produzo o gêmeo de todos, seja ele quem for*; duplico o senhorio, bem como sua prancheta. Um presidente a caminho de seu encontro e aí “acha seu companheiro” e encontra seu adversário. Eu lhe forneço seu Orango Tango e o par deles marcham por mim, *tête-à-tête*. *Um gênio quer um imitador? Eu pego meu dedo e ei! voilà! — um fac-símile vivo dele na hora. Todo colaborador instruído tem um colaborador colaborando com ele. Sócios tem sócios associados com eles. Só filhos são feitos em duplicatas, porque, como vê, eu carrego minha natureza plástica, o autor, e instrumento estampador — meu dedo como testemunha — sempre comigo*. E raramente eu deixo um dançarino solo e pulante com menos do que quatro pernas; ele tem que ficar no ar como um *par* de homens. Mas te espantaria ver o quanto eu posso fazer de um simples indivíduo e de seus membros a partir desse tipo de agrupamento. *Tente formar alguma ideia (como se fosse dar corda) das multidões e massas de pessoas que eu tenho quando eu duplico tais coisas como funerais e outras procissões com o doppelgänger e reforço cada regimento com um regimento inteiro de flanqueadores, repetindo e imitando tudo. Uma vez que (como vimos dizendo), como um gafanhoto, eu tenho meu instrumento ovíparo — meu dedo — sempre comigo*. De tudo isso, Firmian, se, em todo caso, te serve de consolo, eu aprecio mais a sociedade do que qualquer um de vocês — *o mesmo tanto de novo*, de fato. E, além do mais, ela consiste inteiramente de pessoas que me dão divertimento infinito sem problemas ou inconveniência, macaqueando seus próprios gestos e procedimentos.”¹⁷ (RICHTER, 1897, p. 521-522, grifo nosso e do autor).

¹⁷ Na tradução consultada: “*Then Leibgeber chanced to look into the mirror; and he cried, ‘I seem almost to see myself double, not to say triple. One of me must be dead, the one in there or the one out here. Which of us in this room is it that is the real dead man appearing to the other? Or are we only appearing to ourselves? Heh! you my three me’s, what say you to the fourth?’ — he asked, and turned to the two-reflected images, then to Firmian — and said, ‘Here I am, too!’*”

There was something in these sayings calculated to cause a shudder for his future. Firmian, whose calmer reason made him dread a dangerous growth of this metamorphic self-reflecting during the solitude of Leibgeber’s wanderings, said, with tender anxiety, ‘My dear Henry, if you are going to be always so much alone upon your eternal journeys, I can’t help fearing it will do you harm. God himself is not alone. He beholds His universe.’ ‘I can always triple myself, in the profoundest solitude, not excepting that of the universe itself,’ answered Leibgeber, strangely moved by the coffin-key — and he went to the looking-glass, and pressed his eyeball sideways with his finger, so as to see his reflection double; ‘but you can’t see the third person there.’ Then he went on in a merrier tone, with the view of cheering Firmian (who was not much cheered by what he said, nevertheless), leading him to the window. ‘But it is a far finer affair as regards the street. I have a much larger company there. I put my finger to my eye, and produce the twin of everybody, be he who he may; double the landlord, as well as his chalkscore. Not a president on his way to his meeting but “finds his fellow” and meets his match. I provide him with his Orang Utang, and the pair of them march past me, tête-à-tête. Does a genius want an imitator? I take my finger—and hey! presto! — a living facsimile of him on the spot. Every learned collaborator has a collaborator collaborating with him. Associates have associates associated with them. Only sons are made out in duplicate, because, as you see, I carry my plastic nature, author, and embossing-

Considerando primeiro a cena do espelho e o dilema “quem está vivo ou morto?”, vemos como “William Wilson” novamente dialoga, agora a partir de sua cena final, diretamente com o mesmo conjunto imagético (alguém diante do espelho) e a pergunta fatal (“estou vivo ou morto?”), ainda que, nesta cena do romance, Leibgeber dê boas-vindas aos seus outros especulares e não acabe como Wilson num homicídio que se revela um suicídio. Triplicando a relação entre si e Firmian, ao ver-se no espelho e conjecturar os seus três eus (e um possível quarto), Leibgeber (literalmente, “aquele que doa o corpo”), com seu dedo no olho, duplica e replica os vários transeuntes, fazendo desse jogo ocular seu lazer para observar os duplos de todos aqueles que por ele passam. Assim, ele forma um turbilhão de duplos que ganham vida por meio dessa distorção do olhar, uma espécie de super “Homem da multidão”¹⁸ múltiplo, imbuído com o poder da “autorreflexão metamórfica” — refletir-se, alterar-se e fazer o mesmo com outros —, ele mesmo multidão rodeado de multidões. Ao doar novos corpos aos seus alvos, esse duplo-triplo-quádruplo (“o que diz ao quarto?”) invoca uma legião de pessoas dobradas ao bel-prazer via seu “novo óculos” — note a semelhança do dedo no olho com “O homem da areia”, especialmente em Coppelius-Coppola, que ameaça roubar os olhos de Nathanael e, ao mesmo tempo, traz novas lentes ao estudante —, o seu “instrumento ovíparo”, contaminando quem vê com seus “ovos”, o autor — como entende Sartre — que escreve e espelha os seus duplos, conjurando obsessores para as procissões e regimentos, o que acusa um esgarçamento drástico do entedimento tradicional do *Doppelgänger*: $1 + 1 = 2$. Logo, se o pai **Siebenkäs** já exhibe o dois e *algo mais*, podemos continuar dizendo que seus filhos mantêm *somente* o signo dúplice?

Em nossa perspectiva, não. Exemplificando, iremos recorrer a Hoffmann, o criador clássico do duplo, como Rank o descreve. Se seguirmos o caminho dos jogos duos em suas narrativas, sim, a afirmação do autor austríaco a respeito de Hoffmann é mais do que contundente. Se pensarmos em “O homem da areia”, veremos essa duplicidade nas relações entre Nathanael e Olímpia, Nathanael e Lothar, Lothar e Clara, Clara e Nathanael, Coppelius e Coppola, Coppelius e o pai do protagonista.

instrument — my finger to wit — always about with me. *And I seldom let a solo-dancer caper with fewer than four legs; he has to hang in air as a pair of men. But it would amaze you to see how much I can make out of a single fellow and his limbs by this sort of grouping.* Try to form some idea (by way of wind-up) of the crowds and masses of people I have when I double such things as funerals and other processions, with doppelgänger, and strengthen every regiment with an entire regiment of flügelmen, repeating and imitating everything. For (as we have been saying), like a grasshopper, I have my ovipositing instrument — my finger — always with me. *From all which, Firmian, you may at all events draw the consolation that I enjoy more society than any of you — just as much again, in fact. And, moreover, it consists entirely of people who afford me endless amusement without trouble or inconvenience, by aping their own gestures and proceedings.*”

¹⁸ Em referência ao conto “O homem da multidão” (1840), de Poe.

Contudo, como já se expôs na Introdução, vários indícios nesse conto apontam ultrapassar o duplo, o eu e o não-eu, explicitando uma multitude de outros, uma turba de reflexos que esfacelam essa duplicidade em mil olhos, não somente no tema, como também na forma desse texto. Tal questão formal já se evidencia no início do fio narrativo, no qual há a inserção das três cartas pelas quais se correspondem Nathanael e os irmãos Clara e Lothar. A primeira carta é uma correspondência entre Nathanael e Lothar, pelo menos assim era a intenção daquele, uma vez que acaba endereçada (por erro ou não) a Clara. A segunda, de Clara a Nathanael, na qual a moça justifica o erro do estudante e tenta acalmar o amado. E a terceira, de Nathanael a Lothar, explicando ao amigo sua frustração. Já rompendo com uma unidade formal do texto por meio do *mise-en-abîme*, as três cartas também distorcem, tematicamente, a dita dualidade do *Doppelgänger*.

No primeiro texto, Nathanael expõe seu choque ao amigo ao ser visitado por um vendedor de barômetros, Giuseppe Coppola, que é o retrato vivo do homem que o traumatizou e desgraçou sua família, Coppelius. Quando criança, era instado a dormir pela mãe a partir da ameaça da vinda do Homem da Areia, o que atiça sua curiosidade por esse ser. Recorrendo à ama-seca da irmã, ele tem o primeiro contato com o “monstro”:

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).

Maravilhado pelas histórias que seu pai contava e, mesmo depois de alguns anos da revelação da empregada, aterrorizado pela lenda folclórica daquela criatura, “o Homem da Areia continuava sendo para mim um terrível fantasma” (HOFFMANN, 1993, p. 115), o menino nutre sua obsessão pelo ente sobrenatural, não só atribuindo-lhe os passos que ouve à noite, mas o desenhando em vários lugares da casa:

Nada me agradava mais do que ouvir ou ler aterrorizantes histórias de duendes, bruxas e anões. Mas em primeiro lugar estava sempre o Homem da Areia, que eu desenhava com giz ou carvão, da forma mais estranha e abominável, em mesas, armários e paredes (HOFFMANN, 1993, p. 116, grifo nosso).

Por meio da fala da ama e o constante terror provocado pelos sons que ouve à noite nas escadas e no gabinete do pai, Nathanael materializa a monstruosidade folclórica em sua casa, marcando o lugar com representações grotescas e, por extensão, criando o primeiro rosto do monstro e antevendo sua verve artística, um dos pilares que sustentarão a sua obsessão quando adulto. Dessa maneira, o protagonista encarna, plasticamente, o Homem da Areia nos objetos domésticos, fortalecendo assim sua imaginação e crença nessa malignidade que o assombra constantemente. Além de recriá-lo pelos desenhos, Nathanael replica esse primeiro rosto em sua casa, o que, além de prever os vários rostos que essa figura tomará em sua vida, adiciona a esse espaço uma marca das trevas, visto tratar-se de um ser noturno e monstruoso. Somado a isso, a casa abarca um espaço interdito, o escritório do pai, visto os experimentos alquímicos que lá ocorrem liderados pelo maligno advogado e o acidente — ou uma armadilha, se tecermos a leitura de que Coppélius objetivava livrar-se de seu ajudante — que matará o pai de Nathanael.

Como se pode ver, essa é uma das características que permite denominar tal espaço de *locus horribilis*, “espaços narrativos opressivos, que afetam, quando não determinam, o caráter e as ações das personagens que lá vivem [...] [eles] expressam a sensação de desconforto e estranhamento que as personagens [...] experimentam ante o espaço físico e social em que habitam” (FRANÇA, 2017, p. 117), uma das características do Gótico.

Impelido certa noite pela curiosidade de descobrir a identidade da criatura, o infante esconde-se atrás de uma cortina que cobre o armário no gabinete do pai e vê o rosto do monstro: “O Homem da Areia está no meio do gabinete e diante de meu pai, o brilho claro das velas ilumina o seu rosto! *O Homem da Areia, o terrível Homem da Areia, é o velho advogado Coppélius, que às vezes almoça em nossa casa!*” (HOFFMANN, 1993, p. 116-117, grifo nosso). Mais do que um fantasma de lendas, o Homem da Areia ganha um rosto na realidade empírica de Nathanael, não mais da tradição oral ou dos desenhos infantis, mas uma face material que ganha vida e ainda detém a mesma aura de morte que o menino já conhecia:

Quando vi o tal Coppélius, 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 espantalho 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, grifo nosso).

Nessa nova faceta, Coppelius transparece sua escuridão pela corporeidade, um corpo disforme e titânico:

Porém, a mais aterrorizante figura não me teria provocado tanto horror quanto aquele Coppelius. Imagine um homem grande, de ombros largos, com uma cabeça disforme e grande, rosto amarelecido, sobrancelhas fartas e grisalhas, sob as quais faiscava um par de olhos de gato, esverdeados e penetrantes, e um nariz gigantesco sobre o lábio superior. A bocarra retorcia-se com freqüência num riso malicioso, tornando visíveis manchas vermelhas nas bochechas. Um chiado estranho atravessava seus dentes cerrados.

Coppelius sempre aparecia num sobretudo cinzento de corte antigo, com o colete e a calça semelhantes, mas de meias pretas e sapatos com pequenas fivelas enfeitadas com pedraria. A pequena peruca mal lhe cobria o cocuruto, dois cachos postiços estavam colados acima das grandes e vermelhas orelhas, e um grande coque afastava-se da nuca, de forma que se via a fivela prateada que fechava o colarinho pregueado. A figura no conjunto era medonha e abjeta; mas para nós, crianças, o que nos chocava mais eram suas grandes mãos, ossudas e peludas, tanto que evitávamos pegar no que tocavam. Ele notara essa repugnância, e então se divertia em bolinar com as mãos, sob esse ou aquele pretexto, um pedaço de bolo ou uma fruta que a boa mamãe deixara furtivamente em nosso prato. Nós, com lágrimas nos olhos, não conseguíamos mais desfrutar; por nojo e aversão, as gulodices antes destinadas ao nosso prazer (HOFFMANN, 1993, p. 117).

A monstrosidade corporal do Homem da Areia, marcada por sua abjeção e traços incongruentes, denuncia o excesso da descrição de Nathanael — excesso este que constitui outra característica do Gótico, “O Gótico significa uma escrita de excesso”¹⁹ (BOTTING, 1996, 1) —, na qual temos a construção desse monstro por meio do horror, aqui entendido segundo Ann Radcliffe: “Terror e horror são completamente opostos: aquele expande a alma e desperta as faculdades a um alto grau de vida; este contrai, congela e quase as aniquila” (2018, p. 81). Além dessa configuração monstruosa em termos de aparência, Coppelius também exhibe outro tipo de excesso, agora na esfera identitária, como se observa pelas várias personalidades que adota e/ou lhe são atribuídas na narrativa. Expostas até o momento, estão as máscaras “Homem da Areia”, a figura folclórica; os desenhos que Nathanael espalha em sua casa; “Coppelius”, o advogado repulsivo e maligno e “Coppola”, o vendedor de lentes que se assemelha com Coppelius pela sua aparência física e pelo nome. Logo, a figura central que

¹⁹ No original: “*Gothic signifies a writing of excess*”.

move os jogos duplos no conto já exhibe, nesse início do fio narrativo, a multiplicidade replicante característica da *Legião*. E tais sinais se repetirão e aumentarão.

Ainda no escritório e espiando o trabalho paterno, o protagonista resvala no rosto do pai, que se principia a alterar diante das chamas de um pequeno fogão:

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 Coppélius!* Este brandia tenazes incandescentes e com elas retirava da fumaça densa massas claras e cintilantes, que depois martelava com violência (HOFFMANN, 1993, p. 118, grifo nosso).

Associando-se a um provável projeto alquímico, o pai metamorfoseia-se, assim percebe Nathanael, no satânico comparsa, o que indicia que a aura replicante do Homem da Areia não somente afeta seu próprio corpo, mas também aqueles que o circundam, colando outro rosto no semblante do pai do protagonista, uma máscara que se materializa no momento dos experimentos alquímicos, apontando à próxima visão do espião: “Tive a sensação de que rostos humanos tornaram-se visíveis à sua volta, mas não tinham olhos — ao invés deles, profundas e horrendas cavidades negras” (HOFFMANN, 1993, p. 118, grifo nosso). Logo, além da aura de Coppélius, o próprio trabalho da dupla aproxima-se dessa replicação de faces, tanto na disposição desses vários rostos sem olhos que se multiplicam no quarto do conhecimento proibido, quanto em seu objetivo final, caso consideremos o desfecho do conto: a manufatura de autônomos que imitam, quase perfeitamente, a aparência humana. Numa possível leitura, esse projeto seria, portanto, uma ramificação do desejo dos alquimistas pela pedra filosofal. Uma vez dita como aquela capaz de oferecer o elixir da vida, o qual, por sua vez, concede a imortalidade, os experimentos dos dois alquimistas do conto almejam criar vida apelando para mecanismos artificiais e, conseqüentemente, resvalam num possível caminho do segredo da vida eterna, seja pela criação de autômatos que não envelhecem (considerando a materialidade inorgânica de tais bonecos), seja pela implantação desses mecanismos em seus próprios corpos e a corolária prolongação de suas vidas.

Evocando Rank novamente, a imortalidade e o *Doppelgänger* caminham juntos:

o narcisismo primitivo, sentindo-se ameaçado pela inevitável anulação do Eu, criou como primeira representação da alma uma imagem o mais idêntica possível ao Eu corpóreo, portanto, um verdadeiro duplo. Assim, a ideia da morte é desmentida através de uma duplicação do Eu que se corporifica na sombra ou no reflexo.

[...] o duplo personificado no amor-próprio narcisista torna-se rival no amor sexual; ou, ainda, tendo sido criado originalmente como uma defesa contra o desejo da temida destruição eterna, reaparece na superstição como um mensageiro da morte (2013, p. 138; 142).

Importante ressaltar aqui que tal movimento explicado pelo pensador, o duplo como uma forma de estender a vida e que volta como o prenúncio da morte na superstição, é basicamente o mesmo do estranho freudiano, o *Unheimliche*: uma vez reprimida²⁰ determinada matéria que um dia foi conhecida, familiar — memórias traumáticas ou comportamentos transgressores, por exemplo —, ela, com o tempo, volta, em diversas instâncias, diferente, estranha, não-familiar. Na narrativa, é o que acontece com o protagonista quando recebe a visita do vendedor piemontês, lembrando-lhe a imagem do advogado Coppelius e de sua experiência traumática de castração.

Apavorado pelas imagens terríveis do pai transfigurado enquanto realiza seu experimento, Nathanael revela sua posição e é pego por Coppelius, que o ameaça: “Agora temos olhos — olhos — um lindo par de olhos infantis” (HOFFMANN, 1993, p. 118), palavras estas que o traumatizam e, como ensina Freud, incitam o medo da perda dos olhos refletindo o medo da castração, a base para a teoria do Complexo de Édipo. Sob as súplicas do ajudante, “‘Mestre! Mestre! Deixe os olhos de meu Natanael — deixe-os com ele!’” (HOFFMANN, 1993, p. 119), o advogado atende-as, mas deixa escapar seu interesse pelas outras partes do corpo da criança:

“Que o rapazinho conserve os seus olhos para choramingar sua sina pelo mundo! Mas agora vamos observar atentamente o mecanismo das mãos e dos pés.” Com isso, pegou-me com tanta violência que minhas articulações estalaram, girando minhas mãos e meus pés e recolocando-os ora aqui, ora acolá. “Não ficam bem em lugar nenhum! É melhor deixar como estavam. O velho lá de cima entendia bem do riscado!” (HOFFMANN, 1993, p. 119).

Tanto em sua fala como em seus gestos, o alquimista maléfico ridiculariza o corpo de Nathanael e, por extensão, da criação humana, se nos guiarmos pelo entendimento judaico-cristão desse termo, zombando — em suas palavras, o uso das palavras “O velho lá de cima” —, assim, do Demiurgo e reafirmando sua aproximação com Satã, o que sinalizaria o projeto

²⁰ Estamos aqui partindo do sentido de repressão de acordo como Freud (1996b) entende o inconsciente humano a partir de sua estruturação do aparato psíquico em Ego, Id e Superego, em que basicamente o Ego gerencia o equilíbrio entre as pulsões do Id e a instância moral do Superego.

dos autômatos como uma tentativa de parodiar a criação divina, criar as suas próprias criaturas e, ao mesmo tempo, afrontar o Pai. Além desse indício, o advogado é associado mais uma vez com o Diabo, agora pelos insultos do filho ao ver seu pai morto no escritório de alquimia numa noite em que voltara a receber a visita do maldito homem:

Já deveria ser meia-noite quando se ouviu um terrível barulho, como se uma artilharia houvesse começado a disparar. Toda a casa estremeceu, perto da porta de meu quarto passaram ruídos e rumores e então a porta da frente bateu ruidosamente. “É Coppelius!”, gritei assustado, e saltei da cama. Então ouvi um lamento dilacerante e inconsolável e precipitei-me para o gabinete de meu pai; a porta estava aberta, um vapor sufocante se fez sentir, enquanto a criada gritava: “Ah, patrão, ah, patrão!” *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. Dois dias depois, quando foi colocado no caixão, seus traços voltaram a ser suaves e tranqüilos, como em vida. O que foi um consolo, *pois imaginara em meu espírito que o seu pacto com o diabólico Coppelius poderia condená-lo à danação eterna* (HOFFMANN, 1993, p. 120, grifo nosso).

Na imprecisão do menino, o laço entre o advogado e o Diabo é renovado e o fruto do pacto colhido: a associação com Coppelius causa ao pai do estudante a morte, como também uma outra transfiguração facial, pois agora a máscara da ruína eterna é vestida numa queimadura desfigurante. A atuação de Coppelius atinge o ápice e a aura mortal completa seus feitos na casa do protagonista, agora castrada pela perda paterna.

É interessante enfatizar que se Coppelius transparece sua associação demoníaca, constituindo-se um duplo de Satã, este por sua vez se desvela um duplo de outro, a duplicação de Deus: seja antes de sua queda, enquanto o portador da luz, a estrela da manhã, Lúcifer, seja como o anjo caído e adversário do Demiurgo, assumindo múltiplos nomes, Satã, Satanás, Samael. Duplos que duplicam duplos de múltiplos, o Diabo e o *Doppelgänger* estão entrelaçados, como veremos neste e nos próximos capítulos.

Finalizando sua carta, o protagonista menciona seu encontro com Coppola e sua reação frente a esse estranho familiar:

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).

Ao ver o vendedor piemontês, o *Unheimliche* manifesta-se na escrita de Nathanael, que traz à luz o advogado que assolou sua vida por meio da aparência dos dois, além de atestar a semelhança de seus nomes. Apesar de não termos acesso ao primeiro nome de Coppelius, supondo que tal seja seu sobrenome, pode-se notar a dupla presença da letra **p** em seu nome e a quádrupla repetição de tal letra em “Giuse**pp**e C**opp**ola”, repetição essa que corrobora o poder camaleônico que se alastra pelo corpo do infernal alquimista. Ainda no campo da letra, o **p** marcará sua presença também nos nomes “Sp**al**anzani” e “Olí**mp**ia”, sugerindo laços com o advogado-vendedor, que posteriormente serão comprovados no desfecho da história.

Já na segunda carta, de Clara a Nathanael, a mulher apresenta seu ponto de vista racional sobre os eventos que ainda assombram o estudante:

Se existe uma força obscura que, hostil e traiçoeira, tece em torno de nós um fio com o qual nos agarra e arrasta através de um caminho pérfido e destruidor por onde normalmente não passamos, se existe tal força, ela então deve assimilar-se a nós mesmos, tornando-se, por assim dizer, parte de nossa essência; pois só assim acreditaríamos nela e lhe daríamos lugar em nosso coração para realizar sua obra secreta. Se tivermos a mente suficientemente fortalecida por uma vida serena para reconhecermos sempre, enquanto tais, as influências estranhas e hostis e seguirmos com passos tranquilos o caminho ao qual nossa inclinação ou vocação nos apontou, então essa força sinistra sucumbirá em seus vãos esforços para nos iludir. É também certo, acrescenta Lotar, que, se nos entregarmos a essas forças obscuras, nós mesmos produziremos o princípio devorador que nos consome. Assim, seríamos nós mesmos que aticamos o espírito que parece falar através dessas formas, exatamente como nossa loucura as faz imaginar. É o fantasma de nosso próprio ser, cuja estreita ligação e profunda influência sobre o nosso espírito mergulham-nos no inferno ou arbatam-nos ao céu (HOFFMANN, 1993, p. 123-124).

Apesar de argumentar que somente a crença no Mal o fortalecerá, Clara finaliza sua carta quebrando com o tom lógico que a guiou em sua argumentação ao apelar a uma máscara angelical:

Peço-lhe que esqueça o horroroso advogado Coppelius e o vendedor de barômetros Giuseppe Coppola. Convença-se de que essas figuras estranhas não têm poder sobre você; apenas a crença na força hostil delas pode de fato fazê-la hostil a você. Se cada linha de sua carta não expressasse a mais profunda agitação do espírito, se o seu estado não me afligisse no fundo d'alma, eu poderia, afinal, zombar do seu Homem da Areia e do vendedor de barômetros. Tranqüilize-se, por favor! *Decidi que serei para você uma espécie de espírito protetor e espantarei com uma gargalhada o hediondo Coppelius, se ele se atrever a introduzir-se em seus sonhos. Não tenho medo algum dele e de suas mãos feias; advogado ou Homem da Areia, ele não irá estragar minhas iguarias, tampouco lançar areia em meus olhos* (HOFFMANN, 1993, p. 124, grifo nosso).

A racional Clara não escapa do jogo de máscaras do conto, adotando uma persona protetora, capaz de anular o poder do Homem da Areia pelo riso — “espantarei com uma gargalhada”. Assim, ao combater o medo e a abjeção do maléfico advogado com a comicidade, Clara impõe-se como a outra de Coppelius: se ele é o Homem da Areia, ela será a Mulher Que Ri. E nesse mascarar-se, considerando a dupla Deus-Satã, a amada de Nathanael passa a portar uma luz divina, uma máscara que mais funciona como uma espécie de pacto temporário, brevemente aceitando a crença de seu correspondente no sobrenatural. Se Coppelius é associado com Satã, Clara se associará a Deus, porém não somente possuindo o riso e a luz divinos, como também a racionalidade iluminista (como atesta seu próprio nome) que esteriliza qualquer argumento de Nathanael sobre o lado místico e oculto da vida.

Já na terceira carta, Nathanael explica a Lothar seu erro ao endereçar a missiva, a racionalidade de Clara quanto aos seus fantasmas, “que Coppelius e Coppola só existem em minha mente e são fantasmas do meu eu que se pulverizarão no momento em que reconhecê-los como tais” (HOFFMANN, 1993, p. 125), e relata a visão de uma estranha mulher, a filha do Professor Spalanzani:

Recentemente, subindo as escadas, percebi que uma cortina, que normalmente permanece bem fechada sobre uma porta de vidro, estava um pouco aberta. Eu mesmo não sei o que me levou à curiosidade de espiar através dela. Uma mulher alta e muito magra, esplendidamente vestida, estava sentada no quarto diante de uma mesinha, sobre a qual pousara os braços, com as mãos cruzadas. *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. Mais tarde soube que a figura que eu vira era a filha de Spalanzani, Olímpia, que ele mantém reclusa, por motivos singulares e suspeitos, de maneira que a ninguém é permitido aproximar-se dela. Talvez realmente haja algo de estranho com ela, talvez seja demente ou coisa parecida (HOFFMANN, 1993, p. 125-126, grifo nosso).

Nesse primeiro olhar à Olímpia, sem qualquer prótese ótica, Nathanael ainda não está sob seu feitiço, reconhecendo apenas sua beleza e uma estranheza em seus olhos fixos, estaticidade esta que será contrariada assim que a observar com a luneta²¹. Logo, a olho nu, a visão da filha do professor é quase confundida com uma cegueira e até com uma deficiência mental.

Encerradas as três cartas, o narrador toma a palavra e, logo no início de sua narração, tece alguns comentários acerca da impossibilidade em que se encontra ao tentar relatar uma sensação extraordinária a amigos:

Alguma vez, benevolente leitor, você já vivenciou algo que houvesse ocupado todo o seu peito, mente e pensamentos, deixando de lado o resto? Quem nunca experimentou a sensação de uma fervura interna que, incandescente, percorre o sangue nas veias, colorindo o rosto de um encarnado sombrio? Seu olhar, então, torna-se estranho, como se você quisesse apreender, no espaço vazio, formas invisíveis a seus olhos, e as palavras se diluem em sombrios soluços. Em vão, os amigos lhe perguntam: “O que está acontecendo, meu caro? O que tem, honrado amigo?” E então você descreveria sua sensação íntima em todas as suas cores ardentes, sombras e luzes, lutando inutilmente para encontrar as palavras que pudessem refletir seu pensamento. Mas era como se você precisasse resumir logo na primeira palavra tudo o que de maravilhoso, esplêndido, terrível, divertido e cruel lhe aconteceu, causando a todos a sensação de um choque elétrico. Mas cada palavra, cada sílaba, tudo lhe pareceria sem cor, frio e morto. Você procuraria e procuraria, gaguejaria e balbuciaría, e as tímidas perguntas dos amigos arrefeceriam, como um sopro de vento gelado, o seu ardor interior até que este se apagasse. *Mas se, como um pintor destemido, esboçasse você, com poucos e ousados traços, o contorno de sua pintura interior, então facilmente você passaria a colori-la gradualmente, e o vivo tumulto de figuras multiformes arrebataria seus amigos, e eles, como você, se veriam nesse quadro criado por sua imaginação!* (HOFFMANN, 1993, p. 126-127, grifo nosso).

²¹ A palavra usada no original alemão, *Perspektiv*, não remonta ao objeto binóculo, termo este usado na tradução de Cláudia Cavalcanti de “O homem da areia”. *Perspektiv* refere-se a um telescópio pequeno; talvez pelo fato da palavra não mais ser usada, o equívoco ocorrera com a tradução. Assim, ao longo do texto, referiremo-nos ao objeto como “luneta”.

Nas palavras do narrador, conseguir exprimir essa sensação arrebatadora é avivar nos ouvintes uma legião de seres de mil formas, um quadro multifacetado. É mister notar, então, que no próprio narrar a multiplicidade presentifica-se: além da estrutura *mise-en-abîme*, contendo a inserção de três textos no interior de um outro texto, criando uma estrutura textual não-una e quádrupla — as três cartas, o texto do narrador e o texto macro, que envolve os anteriores —, o narrar também está contaminado, apresentando digressões sobre hordas de figuras múltiplas, além do ato de copiar e refletir:

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 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).

Partindo, então, à sua história e dando continuidade aos acontecimentos das cartas, Clara é evocada em suas palavras, com uma atenção especial à sua fisionomia bela e proporcional, além dos seus olhos:

Clara não poderia ser considerada bonita; era o que diziam todos que entendiam de beleza por ofício. Mas os arquitetos elogiavam as proporções delicadas de seu corpo, os pintores viam algo de casto na forma de sua nuca, ombros e colo, mas apaixonavam-se era pelos maravilhosos cabelos [...] *Um deles, de muita imaginação, estranhamente comparou os olhos de Clara a um lago de Ruisdaël, onde se refletem o céu claro, de raro azul, bosques e campos floridos, a rica paisagem de uma vida colorida e serena.* Poetas e artistas, porém, iam mais longe e falavam: “Que lago que nada, que espelho que nada! *Será que podemos olhar para a moça sem que seus olhos irradiem maravilhosos e divinos cantos e sons que penetram em nossa alma, de forma que tudo se torna vivo e animado?* Se não cantamos nada de autêntico, então nada de autêntico existe em nós, e isto lemos nitidamente no fino sorriso em torno dos lábios de Clara, quando nos atrevemos a tartamudear-lhe algo que tem a pretensão de ser música ou poesia, embora apenas alguns sons estejam sendo embaralhados.” (HOFFMANN, 1993, p. 128, grifo nosso).

Mais uma vez, a aura angelical impregna-se no corpo da mulher, agora com seus olhos lançando maravilhas exaltantes aos seus contempladores. O olho, mais do que uma obsessão do protagonista, também é algo caro aos comentários do narrador, uma vez relatando as impressões de vários homens acerca do olhar vivo de Clara, no qual se vê a reflexão de paisagens serenas e divinas. Diferente dos olhos felinos de Coppélius e da vista hirta de Olímpia (nesse primeiro momento), os quais caminham pelo vale das pulsões da morte, o olhar da bela moça trilha as veredas das pulsões da vida, olhos estes que não conseguirão persuadir Nathanael, um estudante que dedicando-se “com força e entusiasmo ao mundo da ciência e da arte” (HOFFMANN, 1993, p. 129), não se desviará do escuro e místico pântano do Homem da Areia.

Já na companhia de Clara e Lothar, Nathanael continua sua obsessão por Coppélius e recebe como resposta a sensatez de sua amada, que repete seu raciocínio lógico anterior de que é o estudante quem está legando poder ao pesadelo que o assombra. Frustrado com o constante espírito racional, o protagonista exterioriza seus fantasmas num poema:

A figura do hediondo Coppélius, como confessava o próprio Natanael, empalidecera em sua imaginação, e às vezes muito lhe custava revesti-lo de cores vivas em seus poemas, onde aparecia como um terrível espantalho. Um dia, para completar, ocorreu-lhe que aquele sombrio pressentimento de que Coppélius iria perturbar a sua felicidade amorosa poderia ser matéria de um poema. Representou então a si e a Clara ligados por um amor fiel. Mas de tempos em tempos era como se uma mão negra interviesse em suas vidas, subtraindo-lhes qualquer espécie de alegria. Finalmente, quando se encontravam diante do altar, aparecia o terrível Coppélius e tocava os encantadores olhos de Clara, que saltavam no peito de Natanael, como faíscas sangrentas chamuscando e ardendo. Coppélius apoderava-se dele e jogava-o num círculo de fogo em chamas, que girava com a rapidez de uma tempestade e o levava para longe, zunindo e bramindo. Era o rugido de um furacão, que chicoteava irado as espumantes ondas do mar, que se erguiam como gigantes negros de cabeças brancas, numa luta furiosa. Mas através desse rugido selvagem ele ouvia a voz de Clara: “Será que você pode me ver? *Coppélius o enganou, não foram os meus olhos que queimaram em seu peito, mas gotas ardentes do sangue de seu próprio coração* – tenho os meus olhos, olhe para mim!” Natanael pensava: “É Clara, e serei dela eternamente.” Esse pensamento entrava então de forma tão violenta no círculo de fogo, que ele se detinha, e no abismo negro o estrondo perdia-se num som abafado. *Natanael olhou nos olhos da noiva; mas era a morte que o contemplava calmamente nos olhos de Clara* (HOFFMANN, 1993, p. 130-131, grifo nosso).

Com a ficcionalização de si, Clara e Coppélius, outras máscaras sobrepõem-se sobre esses personagens: Nathanael continua com um rosto similar ao seu, num cenário em que ainda ama Clara; o advogado ganha mais um rosto, agora o de um espantalho, cuja mão arrebatada, numa ilusão, os olhos da amada e aprisiona o estudante num círculo de fogo²²; e Clara é mascarada com olhos da morte, uma representação que, até o momento, coaduna-se com a descrição sóbria de Olímpia, além de espelhar a faceta luminar da irmã de Lothar, previamente elogiada — segundo o narrador —, pelos seus olhos vívidos e descrita por si mesma — na carta para Nathanael — como um “espírito protetor” angelical. Apesar de ter-se representado similarmente no poema, trabalhando obsessivamente, ao lê-lo em voz alta algo estrangeiro vem à tona:

Enquanto Natanael escrevia esse poema, estava muito calmo e circunspecto, burilando e melhorando cada verso, e como se submetera ao incômodo da métrica, não descansou até que tudo soasse agradável e perfeito. *Quando, porém, finalmente terminou e leu o poema em voz alta, um horror e terror selvagem o assaltaram, fazendo com que exclamasse: “De quem é essa voz medonha?”* Mas logo em seguida aquilo lhe pareceu um poema muito bem-sucedido, e acreditou que conseguiria inflamar o frio espírito de Clara, embora não percebesse com nitidez por que deveria inflamá-la e por que, afinal, amedrontá-la com imagens aterradoras, que profetizavam um destino cruel, destruidor de seu amor (HOFFMANN, 1993, p. 131, grifo nosso).

Assim, não só o poema embute outros rostos nos personagens, mas incute uma outra voz no leitor. Com um segundo rosto e uma segunda voz, o criador torna-se outro diante de sua criatura: ao vozear o poema, o escritor adquire uma máscara diversa de seu eu-criador. Ao soprar vida à obra, o escritor é metamorfoseado pelo rebento, uma transformação desencadeada por seu próprio ofício artístico. Seja pela influência do Homem da Areia ou não, é certo que a replicação multitudinária não esquece Nathanael nessa teia de olhos e autômatos, fazendo com que sua própria voz lhe seja estranha e, mais uma vez, o estudante depara-se com uma situação *unheimlich*, o familiar que se tornou assustador. Mais tarde no século XIX, o duplo associado a essa questão vocal será retomado por Poe em “William Wilson”, especificamente no traço que distingue os dois personagens, o sussuro de Wilson.

²² No capítulo 3, veremos que esse círculo de fogo e a imagem do Homem da Areia serão rearranjados em **Sandman: Prelúdio**, de Neil Gaiman, em que o protagonista é arrastado a uma reunião de seus outros aspectos, seus outros eus, encontrando-se dentro de um círculo de fogo nesse momento.

Finalizada sua obra, ele decide apresentá-la à Clara:

De imediato puxou as folhas e começou a ler; Clara, supondo, como de costume, algo entediante, resignou-se e começou a tricotar tranqüilamente Mas à medida que as sombrias nuvens tornavam-se cada vez mais negras, ela abaixou a meia que tricotava e *fitou imóvel os olhos de Natanael*. Este continuou o seu poema sem interrupções; seu rosto avermelhara-se com o fogo interior, lágrimas rolaram de seus olhos. Finalmente, ao terminar, gemeu de profundo cansaço, pegou a mão de Clara e suspirou, como se sucumbido a uma dor inconsolável: “Ah, Clara! Clara!” Clara apertou-o docemente contra o seio e disse-lhe em voz baixa, mas lenta e seriamente: “Natanael, meu amado Natanael! Jogue ao fogo essa história louca, absurda, delirante.” Indignado, Natanael levantou-se abruptamente e gritou, repelindo Clara: “*Maldito autômato sem vida!*” Saiu correndo, enquanto Clara, profundamente ferida, chorava com amargura: “Ah, ele nunca me amou, pois não consegue me entender”, dizia em voz alta, aos soluços (HOFFMANN, 1993, p. 132, grifo nosso).

Perdendo a paciência pela aversão da mulher ao oculto e às sombras, Nathanael estabelece o vínculo entre Clara e Olímpia: um “autômato sem vida”. Nessa terceira máscara (quarta se considerarmos a personalidade “original” da personagem), Clara não é mais dotada de características relacionadas à vida ou à morte, tornando-se um receptáculo vazio, aproximando-se, então, da natureza da boneca de Spalanzani segundo a visão de seu pretendente. Clara-Olímpia, assim, são outra relação dupla que emerge nesse conto povoado por inúmeros duplos.

De volta ao seu apartamento, Nathanael vê-se diante das ruínas de um incêndio que iniciara no vizinho de baixo — ecoando fortemente o/a acidente/armadilha que matara seu pai —, um farmacêutico. Com isso, o estudante muda-se para outra casa, agora em frente à do Professor Spalanzani e, novamente, a partir de uma porta de vidro, observa a bela filha:

Sem estranhar muito, observou que o professor Spalanzani morava em frente; tampouco deu importância ao fato de que de sua janela podia olhar diretamente para o quarto onde freqüentemente Olímpia sentava-se solitária, de modo que agora podia nitidamente contemplar sua silhueta, ainda que as feições do rosto permanecessem indistintas e confusas. Finalmente pôde notar que Olímpia sentava-se à pequena mesa muitas vezes horas a fio na mesma posição e sem qualquer ocupação, do mesmo jeito que a vira, tempos atrás, através da porta de vidro, que ela fitava aparentemente sem mover o olhar. Precisou confessar a si mesmo nunca ter visto corpo mais belo; porém, com Clara no coração, *a Olímpia rígida e inerte era-lhe*

totalmente indiferente, e só de vez em quando olhava, por sobre os seus livros, *em direção à bela estátua*, e isso era tudo (HOFFMANN, 1993, p. 133-134, grifo nosso).

Olímpia, além do olhar fixo, também, segundo o narrador, aparenta uma estátua, o que reforça que, desprovido do auxílio das lentes de Coppola, a filha do professor para o protagonista não passa de um ser inanimado²³. No entanto, Nathanael não deixa de descrever seu corpo como o mais belo que já vira, indiciando que a boneca detém certa superioridade corpórea em relação à sua amada.

Enquanto escrevia à irmã de Lothar, ele recebe, pela segunda vez, a visita de Giuseppe Coppola, controlando suas ânsias, mas em vão:

“Não vou comprar nenhum barômetro, meu caro amigo, agora vá embora, por favor!” Mas Coppola acabou entrando no quarto e disse num tom rouco, contraindo a boca num horrendo sorriso e faiscando penetrantemente os olhinhos sob as pestanas longas e grisalhas: “Ah, não, barômetro, não, barômetro, não! Mas tenho olhos, *belli occhi!*” Chocado, Natanael gritou: “Homem louco, como pode vender olhos? Olhos, olhos?” 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, grifo nosso).

Conforme falamos anteriormente na Introdução, por meio do par, do duplo, as diversas lentes multiplicam-se pelo frenesi de Coppola ao lançá-las na mesa e nessa legião catóptrica iluminam, refletem e atacam Nathanael com esse raiar sanguinário, atijando a obsessão e o trauma da vítima do Homem da Areia e espelhando a cena do poema, as gotas de sangue chamuscantes arremessadas ao peito do amado: “aparecia o terrível Coppelius e tocava os encantadores olhos de Clara, que saltavam no peito de Natanael, como faíscas sangrentas chamuscando e ardendo” (HOFFMANN, 1993, p. 131). Posto que a superfície reflexiva é

²³ Além de ecoar o mito de Pigmalião e sua escultura, essa temática da estátua que adquire vida será posteriormente abordada, por exemplo, nos contos “A estátua de mármore” (1819), de Joseph Eichendorff e “A Vênus de Ille” (1837), de Prosper Mérimée.

“uma prótese absolutamente neutra, [que] 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), Coppola-Coppelius-Homem da Areia-Espantalho-Satã, utilizando esse multi-canal disposto na mesa, estabelece(m) a ponte com sua presa, dardejando-o com suas hostes de reflexos, numa espécie de hipnose rubra. Em termo mais psicanalíticos, um abuso sexual (“dardejando”) que revive e intensifica a experiência traumática. Os mil olhos do Homem da Areia marcam, penetram e amaldiçoam sua próxima refeição.

Após guardar seus óculos, o mecânico piemontês apresenta outras lentes, das quais o protagonista escolhe uma luneta, testando-a ao olhar pela janela de seu quarto:

Pegou um pequeno binóculo de bolso delicadamente trabalhado e, para experimentá-lo, olhou pela janela. Nunca em sua vida vira uma lente que trouxesse aos olhos os objetos de forma tão pura, límpida e nítida. Sem querer, olhou para o quarto de Spalanzani; como de costume, Olímpia estava sentada diante da mesinha, os braços esticados, as mãos cruzadas. 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. Parecia que só agora o seu poder de visão fora estimulado; cada vez mais vivos flamejavam os seus olhares. Natanael ficou à janela como que enfeitiçado, admirando sem cessar a divina e bela Olímpia* (HOFFMANN, 1993, p. 135, grifo nosso).

Com sua nova prótese ocular, Nathanael tem uma nova perspectiva sobre Olímpia, não mais uma estátua, mas uma portadora de olhos divinos, do quais jorram “raios de luar”. Na frente da luneta, os olhos da figura feminina transfiguram-se, são mascarados pelas lentes manufaturadas pelo mecânico luciferino, enfeitiçando o mancebo num outro transe, numa contemplação do divino. Nessa ponte especular entre a filha do professor e o estudante, a paixão ascende na mente deste e se somará ao seu caráter obsessivo. Note-se, portanto, que a lente age como um véu sobre Olímpia, conferindo-lhe a persona de uma mulher de beleza ímpar.

Após ser pago pela mercadoria, Coppola deixa o quarto, sem antes

dirigir muitos e estranhos olhares oblíquos para Natanael, que ainda escutou sua gargalhada pela escada: “Pois é”, pensou, “ele ri de mim certamente porque paguei caro demais pelo pequeno binóculo, caro demais!” Enquanto murmurava essas

palavras, aterrorizado, teve a impressão de ouvir espalhar-se pelo quarto um longo estertor de moribundo. Mas havia sido ele mesmo quem suspirara, como logo notou. “Clara tem toda a razão,” disse consigo, “em me considerar um visionário idiota; no entanto é estranho... é estranho que eu me atormente tanto por ter pago caro demais pelo binóculo de Coppola; não vejo razão para isso” (HOFFMANN, 1993, p. 135, grifo nosso).

Além de imprimir as imagens de seus mil olhos e deixar um deles com Nathanael, o piemontês também lhe despeja olhares “estranhos e oblíquos”, bem como apresenta um ar zombador, como indicia sua gargalhada. Se tomarmos toda essa cena e o estertor mortal ouvido e ecoado no quarto, a própria voz de Nathanael, a oferta, o laço (sanguíneo) criado entre o freguês e o vendedor e seu tom zombador, poderíamos pensar numa espécie de pacto firmado entre ambos, já que a figura de Coppola está enovelada profundamente com a de Coppelius, o pérfido advogado fortemente associado por Nathanael ao Diabo e o alto preço, reiterado duas vezes, pelo qual pagou a lente. Nessa leitura, ademais de ser o olho infernal que atormenta e se prega constantemente à “janela da alma” do estudante, fornecendo-lhe uma visão viciada, a luneta também é o fruto colhido do pacto faústico que o arrastará lentamente à danação, repetindo o mesmo “erro” de seu pai.

O pacto fáustico será outra maneira pela qual o Diabo marcará sua presença na literatura. Com promessas de poderes e/ou prazeres em troca de sua alma, a figura demoníaca tenta o Dr. Fausto e sela o pacto em diversas versões dessa lenda, desde **A trágica história do Doutor Fausto** (1616), de Christopher Marlowe, a **Doutor Fausto** (1947), de Thomas Mann, sem nos esquecermos da icônica versão **Fausto** (1808), de Goethe, na qual o velho homem concorda com Mefistófeles se este conseguir fazê-lo deleitar-se em algum momento com as maravilhas demoníacas:

MEFISTÓFELES

De tais bens posso dar-te a escolha,
E põe-me o encargo a fácil prova.
Mas, caro amigo, o tempo ainda virá
De em calma saboreares o prazer.

FAUSTO

Se eu me estirar jamais num leito de lazer,
Acabe-se comigo, já!
Se me logreres com deleite

E adulação falsa e sonora,
 Para que o próprio Eu preze e aceite,
 Seja-me aquela a última hora!
 Aposto! E tu?

MEFISTÓFELES

Topo! (GOETHE, 2016, p. 169).

Com o uso da lente, a obsessão por Olímpia intensifica-se ainda mais e os olhos dela replicam a característica celestial dos de Clara: “A imagem de Olímpia flutuava a sua frente, saía dos arbustos, fitava-o com seus grandes e faiscantes olhos do espelho do riacho de águas claras. A lembrança de Clara estava totalmente apagada de seu espírito, só pensava em Olímpia” (HOFFMANN, 1993, p. 136). Enquanto a estátua ganha mais e mais vida a partir dos vislumbres com o aparato, mais e mais Clara perde os contornos na mente de Nathanael.

Enfeitiçado, o estudante anima-se ainda mais com o anúncio de uma festa a ser promovida por Spalanzani, na qual apresentará sua filha à sociedade. No concerto em questão, as habilidades da moça são postas à prova: “Olímpia tocou piano com muita habilidade e também cantou uma ária com uma voz límpida e quase dilacerante, que tinha uma sonoridade de um sino de cristal” (HOFFMANN, 1993, p. 137). Deslumbrado, ele usa a luneta para observá-la: “Ah! Agora podia perceber como ela olhava com languidez e como seu olhar enternecido, que penetrava e inflamava todo o seu ser, exprimia antecipadamente cada nuance de seu canto” (HOFFMANN, 1993, p. 137). Com toda a carga visual incitando suas paixões, Nathanael aproxima-se da mulher e pega sua mão:

A mão de Olímpia estava gelada, o que fez com que sentisse um arrepio mortal. Fitou-a nos olhos, que só lhe transmitiam amor e desejo e, naquele momento, foi como se as artérias de sua mão comessem a pulsar e o sangue da vida corresse ardente por suas veias glaciais (HOFFMANN, 1993, p. 137)).

Não mais necessitando do aparato, o vislumbre a olho nu não vê algo morto, mas a aurora do amor e da beleza. Como um canal, a máscara temporariamente usada por Nathanael naturaliza-se em seus olhos, neles atuando permanentemente. Logo, as lentes demoníacas começam a se infiltrar cada vez mais na carne do pactuário, desviando a sua atenção da gelidez da pele de Olímpia, característica que se repetirá no beijo entre ambos após sua dança com a filha do professor:

Embora estivesse num mundo diferente, Natanael pôde observar que a casa do professor de repente havia escurecido; olhou em seu redor e com enorme espanto percebeu que as duas últimas velas do salão vazio ameaçavam se apagar. Fazia tempo que a música e a dança haviam terminado. “Separação, separação”, exclamou ele, em completo desespero, e *beijou a mão de Olímpia, que, inclinando-se sobre sua boca, tocou-o com seus lábios frios como gelo! Assim como quando tocara as mãos frias de Olímpia, viu-se penetrado por um profundo terror; repentinamente lembrara-se da lenda da Noiva Morta; mas Olímpia o abraçara com ternura e o ardor de seu beijo fazia com que seus lábios ganhassem vida. O professor Spalanzani avançou com lentidão pelo salão, seus passos soaram abafados, e sua silhueta, rodeada por sombras vacilantes, revelava uma aparência assustadora, fantasmagórica.* “Você me ama, você me ama, Olímpia? Só uma palavra! Você me ama?”, era assim que sussurrava Natanael; Olímpia, levantando-se, apenas suspirou: “Ah... ah!” “Sim, minha encantadora, esplêndida estrela do amor”, prosseguiu Natanael, “você surgiu em meu céu e iluminará para sempre o meu coração!” “Ah, ah!”, replicou Olímpia, afastando-se (HOFFMANN, 1993, p. 138-139, grifo nosso).

Nem mesmo o beijo glacial é capaz de acordá-lo da ilusão de Coppola, pois para cada ato da nova amada e simples exclamações, “Ah... ah!”, ele vê-se nutrido pelas mais sinceras juras de amor. Uma obsessão que está cega a ponto de ignorar a conexão da mulher, por sua pele e boca frias como a de um cadáver (vide a comparação com a lenda da noiva morta, provavelmente uma referência a **A noiva de Corinto** (1797), de Goethe), com o *undead*, o retornado da morte, que paira no dilema vida-morte, por exemplo, vampiros²⁴, fantasmas, zumbis, reanimados. E complementando essa cena passional, o professor Spalanzani assombra o casal com suas “sombras vacilantes” e, assim como Coppelius-Coppola, também denuncia uma oscilação fantasmática, não em seu rosto, como no caso do advogado, mas em suas sombras, que tomam um aspecto camaleônico, o que comprova o laço entre o professor e o Homem da Areia, o sintoma do vírus contraído em sua associação com o homem diabólico.

Voltando a Nathanael, nem mesmo as constatações de seu amigo Siegmund são capazes de arrefecer a paixão obsessiva:

Mas é estranho que muitos de nós tenhamos mais ou menos o mesmo julgamento sobre Olímpia. Não me leve a mal, irmão, mas ela nos pareceu, de uma maneira

²⁴ Martin V. Riccardo descreve tal sina do vampiro, a de perambular nessa vida-morte, no prefácio à terceira edição de **The Vampire Book: The Encyclopedia of the Undead** (2011), de J. Gordon Melton, afirmando que “Esse é o estado lamentável do vampiro: ser excluído, excluído dos vivos e excluído dos mortos. Ele ou ela é forçado(a) a viver num meio-mundo, uma existência isolada e solitária de trevas e horror” (2011, p. xiii). No original: “*That is the pitiable state of the vampire: to be cut off, cut off from the living and cut off from the dead. He or she is forced to live in a half-world, a lonely isolated existence of darkness and horror*”.

muito estranha, rígida e sem alma. Seu corpo é bem-proporcionado, assim como seu rosto, é bem verdade! Poderia ser considerada bonita, se o seu olhar não fosse desprovido de brilho, eu diria quase de faculdade visual. Seu andar é particularmente meticuloso, cada movimento parece condicionado por um mecanismo em que se deu corda. Seu jeito de tocar, de cantar, tem o compasso desagradavelmente correto e sem espírito dos realejos, e assim também é quando dança. Enfim, essa Olímpia causou-nos uma impressão sinistra, e nada queremos com ela; é como se, apesar de agir como um ser vivo, houvesse nela algo de singular e de equívoco (HOFFMANN, 1993, p. 139-140, grifo nosso).

Como aponta o amigo, a mulher possui uma perfeição mecânica tanto em seu corpo quanto em sua habilidade no concerto, levando às assertivas de que se trata de alguém sem alma e cega. Com isso, a relação que aventamos anteriormente, Olímpia como uma retornada, uma *undead*, cristaliza-se com a perspectiva de Siegmund. No entanto, isso é ignorado pelo estudante, suscitando somente outras juras de amor: “Ela fala pouco, é verdade; mas essas poucas palavras, tais verdadeiros hieróglifos da linguagem íntima da alma, revelam o amor e um elevado conhecimento da vida espiritual na contemplação do eterno e misterioso além” (HOFFMANN, 1993, p. 140), o que mais e mais é adornado e idealizado por Nathanael em seu deslumbramento:

Das profundezas de sua escrivania, Natanael tirava tudo o que já escrevera. Poemas, fantasias, visões, romances, histórias, tudo diariamente acrescido de toda sorte de sonetos, estâncias, cantigas, que ele lia para Olímpia durante horas a fio, incansavelmente. Nunca tivera uma ouvinte tão encantadora, pois não bordava nem tricotava, não olhava pela janela, não dava comida aos pássaros e não brincava com cãezinhos ou gatinhos graciosos. Não amassava papezinhos ou se distraía com qualquer coisa nas mãos, nem precisava conter um bocejo ou um leve pigarro. *Em suma, fitava o amado durante horas sem se mexer ou se ajeitar, e esse olhar tornava-se cada vez mais ardente e mais vivo.* Apenas quando Natanael se levantava no fim e lhe beijava a mão e até mesmo a boca, ela dizia: “Ah, ah!, boa noite, meu querido!”

“Oh, alma esplêndida e profunda”, exclamava Natanael em seu quarto, “somente você me compreende”. *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.* Não poderia ser diferente, pois, além das palavras mencionadas, Olímpia não pronunciava mais nada. Mas quando Natanael, em momentos claros e sóbrios, como

por exemplo pela manhã, ao acordar, lembrava-se da passividade total de Olímpia e de seu laconismo, então dizia: “*O que são palavras, palavras! A visão de seus olhos celestiais diz mais do que todas as linguagens. Como poderia uma criação dos céus nivelar-se ao estreito círculo traçado por nossa necessidade ínfima e terrena?*” (HOFFMANN, 1993, p. 140-141, grifo nosso).

Semelhante ao caso do poema, a voz soando estrangeira ao próprio eu é evocada, levantando a questão: haveria, então, Olímpia falado alguma vez? Ou ainda, com essa breve identificação vocal, teria Nathanael algum traço em comum com sua amada gélida e celestial? Nessa linha de pensamento, e considerando a natureza velada de Olímpia e os acontecimentos na vida do estudante, poderíamos supor a possibilidade do próprio protagonista conter algum traço mecânico, algum resto automático ou até mesmo de ser um autômato, um boneco criado por seus dois pais, o pai bondoso, agora morto, e o pai castrador, Coppelius; nesse caso, Nathanael é o duplo de Olímpia, como Freud deixa claro em uma nota de rodapé a “O ‘estranho’”:

Essa boneca automática nada mais pode ser do que uma materialização da atitude feminina de Nataniel em relação ao pai na sua infância. Os pais da boneca, Spalanzani e Coppola, nada mais são, afinal, do que novas formas ou reencarnações da dupla de pais de Nataniel. A afirmação de Spalanzani, de outro modo incompreensível, de que o oculista roubara os olhos de Nataniel para colocá-los na boneca, torna-se agora significativa como evidência suplementar da identidade de Olímpia e Nataniel. Olímpia é como se fosse um complexo dissociado de Nataniel que o confronta como pessoa, e a escravização de Nataniel a esse complexo expressa-se no seu amor obsessivo e sem sentido por Olímpia. Podemos, com razão, chamar de narcísico um amor dessa natureza, e podemos compreender por que alguém que se tornou vítima dele deva renunciar ao verdadeiro objeto externo do seu amor (1996a, p. 250).

Com isso, uma intrínseca teia de duplos — Homem da Areia-Coppelius-Coppola-Satã; Clara-Olímpia; Nathanael-Olímpia — forma-se no enredo do conto, duplos que são duplos de outros duplos, um *loop* de duplicações e reduplicações, suportando assim a nossa ideia: ao dobrar, sempre há *algo mais*, a inconstante legionária, *Legião*, que se mostra um elemento irreduzível do tropo em questão. O duplo, então, vem contaminado de seus outros de sombras e olhos, para utilizar a metáfora da narrativa de Hoffmann, obsessores que copiam, replicam e se redobram nas trevas do eus e não-eus.

Na parte final da história, ouvindo imprecações ao passar em frente ao gabinete do Professor Spalanzani, Nathanael adentra no recinto e se depara com Spalanzani e Coppola numa luta:

Eram as vozes de Spalanzani e do terrível Coppola que vociferavam e bramiam confusamente. Natanael precipitou-se, presa de uma angústia indefinível. O professor segurava uma figura feminina pelos ombros, o italiano pelos pés, e esta era puxada e arrastada de um lado para outro, os dois brigando furiosamente por sua posse. Horrorizado, Natanael recuou ao reconhecer a figura de Olímpia. Transportado por uma ira feroz, ia defender sua amada contra aqueles possessos, quando Coppola virou-se com uma força gigantesca e, *arrancando o corpo de Olímpia das mãos do professor, aplicou-lhe, com a própria mulher, um terrível golpe na cabeça, de forma que este cambaleou e caiu de costas sobre uma mesa cheia de retretas, tubos de ensaio, garrafas e cilindros de vidro; tudo aquilo se partiu em mil cacos*. Coppola lançou então a figura nos ombros e correu pela escada gargalhando horrível e estridentemente, fazendo com que os pés daquela miserável figura humana, dependurados desordenadamente, fossem *quicando pelos degraus, estalando como madeira* (HOFFMANN, 1993, p. 142, grifo nosso).

Nesse cenário violento, no qual Olímpia torna-se uma espécie de arma²⁵, derrubando o professor nos frascos e garrafas, que se desfazem numa horda de cacos, mais uma vez é corroborada a *Legião* que assombra o *Doppelgänger*. E, com esse empurrão, a revelação da verdade sobre a filha de Spalanzani é testemunhada por Nathanael:

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. Spalanzani debatia-se no chão, os cacos de vidro haviam cortado sua cabeça e dilacerado seu peito e seu braço, o sangue jorrava como de um chafariz. Mas ele ainda encontrou forças: “Atrás dele, atrás dele... — o que está esperando? — Coppelius... Coppelius, você me roubou o meu melhor autômato — trabalhei nele durante vinte anos — dediquei-me de corpo e alma — o mecanismo — fala — andar — são meus — os olhos, os olhos roubei de você — maldito — condenado — atrás dele — traga-me Olímpia — aqui estão os olhos!”

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

²⁵ Colocado aqui como um subtexto do conto de Hoffmann, o uso de autômatos ou robôs como armas ou seres capazes de matar também será inserido amplamente na ficção dos séculos XX e XXI, por exemplo, como nos já mencionados **Andróides sonham com ovelhas elétricas?** e **Blade Runner**.

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. Roda de Fogo — Roda de Fogo! Gire, roda de fogo, alegremente — alegremente! — Bonequinha de madeira, zum, bela bonequinha de madeira, gire...”, e com isso se lançou sobre o professor, apertando sua garganta. Tê-lo-ia estrangulado, se a agitação não houvesse atraído muitas pessoas ao local que entraram e arrancaram dali o furioso Natanael, salvando assim o professor, que foi imediatamente medicado (HOFFMANN, 1993, p. 142-143, grifo nosso).

Conforme exposto na Introdução, temos aqui um eco de cenas: no semblante cego de Olímpia, a replicação da imagem de rostos órfãos de olhos que o protagonista quando criança espia no laboratório de alquimia paterno; e no lançamento dos olhos de Olímpia no peito de Nathanael, tanto o eco do poema que este último compõe quanto a miríade de lentes de Coppola, dardejando-o com seus olhares inflamados e sanguinários. É nesse momento da narrativa que a multiplicidade atinge seu ápice, viralizando seu poder replicante exponencialmente e povoando o duplo com muitos outros e outros de outros.

Salvo Spalanzani da ira de Nathanael, o professor fora demitido da Universidade por conta do escândalo, já que

todos consideraram uma burla inadmissível introduzir em respeitáveis rodas da cidade (Olímpia as freqüentara com sucesso) uma boneca de madeira no lugar de uma pessoa viva. Juristas consideraram-na uma fraude refinada e passível de forte punição, já que praticada contra o público de forma astuciosa (HOFFMANN, 1993, p. 143, grifo nosso).

Note-se, nesse excerto, que a cópia do humano chega a ser entendida como crime, o que se liga fortemente aos enredos de **Androides sonham com ovelhas elétricas?** e **Blade Runner**, nos quais a presença de replicantes na Terra é considerada um crime, passível da aposentadoria/destruição dos ditos androides. Mais do que a regulamentação criminal, a autômata Olímpia também inicia uma série paranoica na sociedade para se provar a humanidade:

A alguns, por exemplo, parecida [*sic*] suspeito o fato de Olímpia, segundo um freqüentador das rodas de chá, ter espirrado mais vezes que bocejado, o que contrariava os costumes. Em primeiro lugar, dizia esse elegante, os espirros seriam os ruídos da engrenagem oculta, que rangia nitidamente etc. O professor de Poesia e Retórica aspirou uma pitada de rapé, fechou a tabaqueira, pigarreou de leve e falou

cerimoniosamente: “Mui honrados senhoras e senhores! Não notam onde está o fio da meada? Tudo isto é uma alegoria — uma metáfora ampliada! Os senhores me entendem: *Sapienti sat!*” Mas os mui honrados senhores não se tranqüilizaram com aquilo; *a história do autômato havia causado uma profunda impressão na alma deles, e, de fato, cresceu sorrateiramente uma abominável desconfiança com relação a figuras humanas.* A fim de se convencerem por completo de que não estariam amando uma boneca de madeira, vários amantes exigiram que as amadas cantassem e dançassem um pouco fora do ritmo, que, ao ouvirem uma leitura, bordassem, tricotassem e brincassem com o cãozinho etc., mas sobretudo que não apenas ouvissem e falassem às vezes de uma maneira que as palavras demonstrassem o que *realmente* pensavam e sentiam. As uniões amorosas de muitos tornaram-se mais sólidas e gentis, outras, ao contrário, acabavam-se aos poucos. “*Nunca se pode saber com certeza*”, dizia um ou outro. Nas rodas de chá bocejava-se incrivelmente, mas nunca se espirrava, para evitar qualquer suspeita. Como dissemos, *Spalanzani desapareceu para escapar da investigação criminal relativa à introdução fraudulenta de autômatos na sociedade.* Coppola também desaparecera (HOFFMANN, 1993, p. 143-144, grifo nosso).

Além dessa incerteza de se estar convivendo com um boneco, o trecho selecionado e a fala de Spalanzani a Nathanael — “introdução fraudulenta de *autômatos* na sociedade” e “Coppelius, você me roubou *o meu melhor autômato*” (HOFFMANN, 1993, p. 143) — também levantam a hipótese de que Spalanzani e Coppola não teriam criado somente Olímpia, apontando a outros sócias vivendo na sociedade em questão, como expõe a cena dos vários rostos sem olhos — os “filhos” em processo de criação — no laboratório do pai do estudante. Conseqüentemente, a leitura de haver outros autômatos suporta nossa interpretação de Nathanael ser um boneco, como ponderado anteriormente, em que o próprio protagonista nota a semelhança entre si e Olímpia no que diz respeito a como ela se expressa quanto aos seus poemas e outras composições, como se suas vozes fossem uma. Uma legião de autômatos numa sociedade de incertezas. O mesmo dilema que resta ao leitor/espectador quanto à natureza do personagem Rick Deckard no romance de Philip K. Dick e no filme de Ridley Scott.

Recuperado do choque e já pronto para se mudar para o campo, o estudante, junto com Clara e Lothar, passeia pelas ruas da cidade e passa em frente à torre da prefeitura: “*Ah!*”, disse Clara, ‘vamos subir lá mais uma vez e olhar para as montanhas ao longe!’” (HOFFMANN, 1993, p. 145, grifo nosso). Já no alto da torre, Clara conversa com o amado:

“Veja aquele estranho arbusto cinzento, parece estar vindo em nossa direção”, disse Clara. Automaticamente, Natanael pôs a mão no bolso; achou o binóculo de Coppola. Dirigiu-o para a planície... Clara estava diante das lentes! Um estremeamento 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 e, entre gargalhadas aterradoras, gritou estridentemente: “Bonequinha de madeira, gire — bonequinha de madeira, gire”, e com uma violência formidável pegou Clara para precipitá-la lá de cima, mas ela, com um medo desesperado da morte, agarrou-se com firmeza à balaustrada. Lotar ouviu o alarido que fazia o furioso, distinguiu os gritos angustiados de Clara e um terrível pressentimento apoderou-se de seu espírito. Correu para o alto da torre: a porta da segunda escada estava trancada; os gritos de Clara tornaram-se ainda mais dilacerantes. Louco de fúria e terror, lançou-se contra a porta, que finalmente se abriu. Os gritos de Clara soavam cada vez mais fracos: “Socorro — ajudem-me, ajudem-me...”, e a voz desapareceu no ar. “Ela morreu assassinada pelo louco!”, exclamou Lotar. A porta do terraço também estava trancada. O desespero incutiu-lhe uma força sobre-humana, e ele se jogou contra a porta, arrombando-a finalmente. Clara, erguida pelo furibundo Natanael, pairava no ar, do lado de fora da balaustrada; apenas com uma das mãos ainda se agarrava às grades de ferro. Rápido como um raio, Lotar pegou a irmã, atirou-a sobre a plataforma e no mesmo instante deu um soco no alucinado com os punhos cerrados, de forma que este cambaleou, soltando sua presa de morte.

Lotar desceu correndo com a irmã desfalecida nos braços. Ela estava salva. Natanael corria pelo terraço, saltava no ar e gritava: “Roda de fogo, gire — roda de fogo, gire” Com essa gritaria selvagem, as pessoas acorreram, dentre elas o advogado Coppelius, que acabava de chegar à cidade, estando a caminho do mercado. As pessoas queriam subir e dominar o louco furioso. Coppelius pôs-se a rir, dizendo: “Esperem, que logo ele vai descer sozinho”, e, como os outros, olhou para cima. 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 balaustrada (HOFFMANN, 1993, p. 145-146, grifo nosso).

Considerando-se a exclamação “Ah” dita por Clara — ““Ah!”, disse Clara, ‘vamos subir lá mais uma vez e olhar para as montanhas ao longe!’” — e tão repetida por Olímpia e a imagem dos olhos de Clara frente à luneta satânica, a incerteza também recai na irmã de Lothar, que, segundo esses indícios, poderia ser ainda outra boneca, e, nessa leitura, o triângulo Clara-Nathanael-Olímpia seria os trigêmeos da prole de Spalanzani e Coppola,

atraídos pelas forças paternas; ou talvez tenha sido substituída, ocupando seu lugar uma outra mecânica.

Lothar salva a irmã golpeando o amigo e, então, temos o desfecho do conto: “Enquanto Natanael, com a cabeça esfaляlhada, jazia no chão, *Coppelius havia desaparecido na multidão*” (HOFFMANN, 1993, p. 146, grifo nosso). O pacto demônioaco cobra o seu preço: junto com a loucura derradeira, a morte do pactuário é iminente, com a própria vinda do Diabo para presenciar o espetáculo gratuito oferecido à multidão que o cerca. Nesse cenário, o Homem da Areia cercado pela turba e nela desaparecendo, a *Legião* é pintada: o homem de várias faces que, numa multidão, assiste à carnificina oferecida pelo suicídio de Nathanael. Considerando esse trecho, é notável como posteriormente Poe utilizaria o mesmo conjunto imagético — o homem que se abriga em multidões — para escrever o conto “O homem da multidão”.

Bonecos cegos, autômatos vivos, milhares de lentes que jorram luzes rubras, máscaras satânicas, véus angelicais, olhares flamejantes e olhos de luar performam esse jogo legionário que se expôs ao longo dessa narrativa de Hoffmann, diferente do que afirma Fernandez-Bravo:

Hoffmann apresenta o encontro com o duplo real ou fantasiado (“fantasmado”) como a possibilidade do herói de encontrar sua identidade; nessa busca do eu autêntico muitos fracassam, como Natanael, entregando-se à onipotência do pensamento e deixando de apreender a dualidade do sensível/inteligível (2005, p. 272).

Mais do que a tentativa de apreender a dualidade sensível/inteligível, luz/trevas, real/ilusório, original/réplica, o que se presencia em “O homem da areia” é a insurgência de uma legião de outros, que ora se mascaram com alcunhas, ora com lentes, atuando como um caleidoscópio.

Num outro conto hoffmanniano, “Os autômatos” (1819), vê-se também a *Legião* alastrando-se pelo fio narrativo, no qual um autômato turco é capaz de, após ter sua corda dada, realizar profecias e revelar os segredos de seus interlocutores. Em termos estruturais, também há a inserção de uma carta de um dos personagens, Ferdinand²⁶, ao fim da narrativa. Em vários momentos o turco é descrito como um canal, um *medium* para a atuação de uma força exterior:

²⁶ A tradução brasileira optou por adaptar o nome ao português, utilizando Fernando para esse personagem e Luiz para o segundo protagonista, que no original é Ludwig.

Fernando prosseguiu: “Agora vejo que o ser invisível, que de maneira misteriosa entra em contato conosco por intermédio do turco, tem à disposição forças que dominam irresistivelmente nossos pensamentos mais secretos, e talvez essa força desconhecida tenha poderes para conhecer, clara e nitidamente, aquilo que determinará nosso futuro, e que é nutrido em nós mesmos por intermédio de conexões místicas com o mundo exterior. E assim ele sabe tudo que nos sobrevirá em dias longínquos, da mesma maneira que há pessoas que têm o infeliz dom de predizer a hora exata da morte” (HOFFMANN, 1996, p. 57).

Além do boneco ser descrito como um canal para que uma entidade sobrenatural fale por meio dele, ele também é descrito como um necromante, aquele com conhecimentos das artes das trevas:

Os movimentos humanos de figuras sem vida imitados por uma máquina causam-me particular aversão, e estou convencido de que o turco prodigioso e perspicaz, com seu esgazear de olhos e seus movimentos da cabeça, iria me perseguir em noites de insônia como um monstro necromante” (HOFFMANN, 1996, p. 54).

Logo, mais de um rosto aparenta estar colado em seu semblante: a máscara que aparenta fisicamente, a máscara canal e a do necromante. Mais uma vez, o ser “sobrenatural”, como Coppélius, adquire uma monstruosidade corporal, nesse caso, um corpo que, tentando imitar a aparência humana, ultrapassa os limites do *status quo* de um autômato.

Ao conhecerem o Professor X, o responsável por aperfeiçoar os mecanismos do turco, Ludwig e Ferdinand presenciam um concerto *unheimlich*:

Foram procurar o Professor X, com muita esperança de obter esclarecimentos que se aproximassem daquelas suposições que, para ambos, encerravam a mais pura verdade. Encontraram um homem muito idoso vestido à moda francônia antiga e de aparência animada, *cujos pequeninos olhos cinzentos tinham um brilho fulminante desagradável*, e em torno de cuja boca pairava um sorriso sarcástico, pouco simpático.

Quando manifestaram o desejo de ver seus autômatos, ele disse: “Ah! Os senhores são, com certeza, amantes das artes mecânicas; talvez mesmo diletantes nessa arte? Pois os senhores encontrarão em minha casa o que procurariam inutilmente em toda a Europa, sim, no mundo todo que conhecemos”. A voz do Professor tinha um timbre altamente desagradável, era um tenor estridente, dissonante, bem apropriado ao estardalhaço com que apregoava as suas obras. Ruidosamente foi buscar as

chaves e abriu o salão, decorado com fausto e bom gosto, onde se encontravam as obras. No centro, sobre um pequeno palco, ficava um grande piano de cauda; à direita, uma figura masculina em tamanho natural, segurando uma flauta e à esquerda uma figura feminina sentada diante de um instrumento semelhante a um piano; atrás dela viam-se dois jovens com um grande tambor e um tímpano. Ao fundo, os dois amigos avistaram o “orquestrion”, que já conheciam, e várias caixas de música ao longo das paredes. O Professor passou rapidamente pelo “orquestrion” e pelas caixas de música, suas mãos roçaram os autômatos quase que imperceptivelmente; em seguida, sentou-se ao piano e começou a tocar, em pianíssimo, o andante de uma marcha. Na repetição, o flautista levou a flauta à boca e executou o tema, logo depois o jovem rufava o tambor com muita suavidade e no ritmo correto, enquanto o outro tangia o tímpano levemente. No momento seguinte, a mulher fez soar alguns acordes volumosos, pressionando as teclas de seu instrumento e produzindo um som semelhante ao da harmônica! *Em seguida, o salão foi se enchendo de vida, as caixas de música começaram a soar com grande precisão rítmica, uma após a outra; o jovem rufava o seu tambor com um vigor crescente, o tímpano estridulava, e por fim o Professor, acompanhado por todas suas máquinas, tocou o acorde final, concluindo o espetáculo.* Os amigos cumprimentaram o Professor com os aplausos que seu olhar sorridente, esperto e satisfeito parecia cobiçar; aproximando-se dos autômatos, ele já estava quase dando início a mais uma produção musical do gênero, quando os dois amigos, ao mesmo tempo, como se houvessem combinado antes, tomaram por pretexto um negócio urgente que os impedia de permanecer ali, deixando assim o mecânico e suas máquinas (HOFFMANN, 1996, p. 68-69, grifo nosso).

Ecoando a passagem do concerto de Olímpia em “O homem da areia” e a tripulação dos marinheiros *undead* — que assistem ao navio a partir da posse de espíritos — no poema “The Rime of the Ancient Mariner” (1798), de Samuel Coleridge, aqui temos uma orquestra inteira de autômatos, regidos por seu inventor humano (pelo que apresenta o conto) com um ritmo perfeito. Com isso, o Professor X — com sua aparência exótica e olhar impetuoso, na esteira do inventor demoníaco, seguida por Coppélius e Spalanzani —, cria uma horda de músicos autômatos, capazes de performar sinfonias impecáveis. Na comparação que fizemos entre o poema de Coleridge e os bonecos de Hoffmann, vemos as semelhanças entre o *undead*, o retornado da morte, e o autômato (hoffmanniano), ambos portadores de uma aura mortal (o toque gélido de Olímpia), com corpos excessivos (a mecânica da boneca; os cadáveres dos marinheiros) que distoam do padrão humano a partir de um espelho da escuridão, duplicando a humanidade em sua excessividade, sua monstruosidade. Apesar de

haver diferenças (o aspecto orgânico e artificial de seus receptáculos, por exemplo), tanto o *undead* como o autômato perambulam pelas frestas da Morte e da Vida.

Já naquele considerado “o criador clássico” do *Doppelgänger*, portanto, o esgarçamento do entendimento de “duplo” é plasmado via reflexos escarlates de lentes, duplos de duplos, inventores e alquimistas satânicos, autômatos com aparência humana e humanos com espíritos maquinais. Nesse sentido, no início do século tido como o berço do duplo, “Estamos diante de uma figura ancestral que na literatura terá sua apoteose no século XIX, na esteira do movimento romântico” (FERNANDEZ-BRAVO, 2005, p. 261), o *Doppelgänger* já está possuído pela *Legião*. Relembrando o desfecho de “O homem da areia” — “Enquanto Natanael, com a cabeça estraçalhada, jazia no chão, Coppelius havia desaparecido na multidão” (HOFFMANN, 1993, p. 146) —, Coppelius entra nessa turba que agregará mais e mais outros ao longo do século XIX, já que “Legião é o meu nome, porque somos muitos” (Marcos, 5, 9).

1.2. PORQUE SOU MUITOS, NÃO TENHO UM NOME?

Dois anos após a publicação de “O homem da areia”, **Frankenstein** surge na cena literária do começo do século XIX, rememorando o tema do criador e sua criatura, assim como o tema do uso ilimitado da Ciência e suas consequências. Além disso, veremos que o duplo não se ausenta, lembrada a relação entre o cientista e seu monstro, que, segundo nossa abordagem, também trará a assertada multiplicidade que aqui se defende, como já se exhibe pelas três versões do romance existente: a de 1818 (publicada anonimamente), a de 1822 e a fortemente revisada por Mary Shelley de 1831. As citações aqui feitas são da edição de 1831, pois demos ênfase ao material adicionado a essa versão, no entanto, não ignoramos o que fora subtraído da primeira edição.

O romance inicia-se com as cartas que o capitão Robert Walton escreve à sua irmã, Margaret Saville²⁷ relatando seu empreendimento em desbravar o Pólo Norte. Uma vez já avançado seu progresso na região polar, ele e sua tripulação avistam alguém muito distante, alguém titânico:

Avistamos uma carruagem baixa, presa a um trenó e arrastada por cães, correndo em direção ao norte, à distancia de meia milha; um ser que tinha a forma de um homem,

²⁷ Importante destacar nesse instante a coincidência das iniciais de Margaret Saville com as da autora do livro, Mary Shelley, que, numa leitura possível, denuncia a autoficcionalização da escritora em sua obra e, por extensão, a duplicação de si própria em uma espécie de *alter ego*.

mas aparentemente de proporções gigantescas, surgia sentado ao trenó e conduzia os cães (SHELLEY, 2013, p. 45).

O primeiro vislumbre da criatura apresentado ao leitor já aponta para o seu caráter gigantesco, que é seguido do resgate de Victor Frankenstein num estado deplorável e, segundo Walton, ensandecido: “Nunca havia visto criatura tão interessante; seus olhos têm em geral uma expressão selvagem, mesmo enlouquecida [...] em geral ele se apresenta melancólico ou enfurecido, às vezes rangendo e travando os dentes, como desesperasse do peso de toda a dor que o oprime” (SHELLEY, 2013, p. 46, grifo nosso). Desenvolvendo amizade com o estranho, o capitão revela sua ambição, uma sede ilimitada para alcançar os seus desejos, uma busca desenfreada pelo conhecimento:

Sensível à atenção que me dedicava, fui facilmente levado a usar as palavras que mais fundo me calavam no coração e a dar vazão às chamas ardentes de minha alma e dizer, com todo o fervor que me anima, que sacrificaria com felicidade minha fortuna, minha existência, toda a minha esperança, para a realização de minhas pretensões. A vida ou a morte de um homem era apenas um pequeno preço a se pagar pela aquisição do conhecimento que buscava e o domínio sobre os antagonistas naturais de nossa raça, poder que adquiriria para finalmente transmiti-lo. Enquanto lhe falava, uma treva soturna assomava-lhe ao semblante. De início percebi que tentava controlar suas emoções; ele levou as mãos aos olhos, e minha voz tremeu e faltou-me ao ver lágrimas correndo por entre seus dedos; um grunhido arrebentou de seu peito carregado. Calei-me; momentos depois ele falou, aos soluços: “*Homem infeliz! Você compartilha de minha loucura? Você também bebeu da droga que nos entorpece? Escute-me; deixe-me revelar-lhe minha história; e você lançará esse copo para longe de seus lábios!*” (SHELLEY, 2013, p. 48-49, grifo nosso).

O capitão do navio, logo, compartilha com Frankenstein a obsessão pelo conhecimento, uma busca incessante que não conhece limites, somente o ritmo frenético para alcançar o saber desconhecido. Interessante notar que o conhecimento é aqui associado a uma droga, detalhe este que fortemente o conecta, considerada a experiência monstruosa de Victor, ao elixir da vida — uma das possíveis maneiras pelas quais Frankenstein talvez atingira o sucesso de criar vida —, além de, mais tarde, interligar-se ao projeto (al)químico de Henry Jekyll, cuja fórmula também tem um parentesco com o elixir da imortalidade.

Observando a natureza de Victor, Walton nota certa dualidade no resgatado, oscilando entre a amargura e a divindade:

Mesmo arruinado em seu espírito como está, ninguém é capaz de sentir mais profundamente as belezas da natureza do que ele. O céu estrelado, o mar, e cada paisagem produzida por estas maravilhosas regiões ainda parecem ter o poder de elevar sua alma. Tal homem tem uma dupla existência: ele pode padecer inúmeras agruras e ser vítima de desapontamentos vários, mas quando se retira para dentro de si parece transformar-se em um espírito celestial com um halo em torno de si, em cujo círculo nenhuma dor ou loucura se atreve a entrar (SHELLEY, 2013, p. 50).

Com isso, bem antes de ser apresentado como o pai criador, Frankenstein²⁸ já está enovelado noutra dualidade, em seu próprio eu, o insano e o homem celestial, corolário do caminho que perseguiu, sua obsessão pelo conhecimento, uma divisão entre Luz e Trevas, ou se se preferir, entre os polos apolíneo e dionisíaco, como o faz Nietzsche ao discutir acerca da tragédia grega e do espírito humano:

Apolo, na qualidade de deus dos poderes configuradores, é ao mesmo tempo o deus divinatório. Ele, segundo a raiz do nome o “resplendente”, a divindade da luz, reina também sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia.

[...] Na mesma passagem Schopenhauer nos descreveu o imenso terror que se apodera do ser humano quando, de repente, é transviado pelas formas cognitivas da aparência fenomenal, na medida em que o princípio da razão, em algumas de suas configurações, parece sofrer uma exceção. Se a esse terror acrescentarmos o delicioso êxtase que, à ruptura do *principium individuationis*, ascende do fundo mais íntimo do homem, sim, da natureza, ser-nos-á dado lançar um olhar à essência do *dionisíaco*, que é trazido a nós, o mais de perto possível, pela analogia da *embriaguez* (1999, p. 29-30, grifo do autor).

Continuando nessa linha entre o iluminar e a escuridão e o remorso de Frankenstein para com sua descoberta e criação, tal conhecimento toma um aspecto dionisíaco: aquilo que é proibido, fruto da *hubris* do homem da Ciência, uma transgressão ao *status quo*, que não deixa de cobrar o seu preço, como atesta a morte do cientista ao fim da narrativa, favorecendo

²⁸ Apesar de nas inúmeras versões cinematográficas do romance, bem como em filmes que apresentam o cientista e a criatura como parte do enredo, nomearem Victor como Dr. Frankenstein, vide o icônico **Frankenstein** (1931), dirigido por James Whale, no romance de Mary Shelley não há qualquer menção ao título de doutor do cientista, uma vez que, se atentarmos ao enredo romanescos, recordaremos que Frankenstein ainda é um estudante universitário na época do experimento, no entanto, um gênio extraordinário.

a chave de leitura do romance como um conto moralizante. Com isso, surge também a aproximação com o pacto fáustico, visto o arrependimento de Frankenstein com sua ciência desmedida, sua perspectiva da criatura como um ser infernal e o preço que paga, a própria morte e as de seus entes queridos.

É com a intenção de uma moral que Victor, a partir da sede demonstrada pelo capitão, decide contar sua sina, inserida numa das cartas de Walton:

Ontem o estranho me disse: “Você provavelmente percebeu, Capitão Walton, que fui vítima de enormes e indescritíveis padecimentos. Tinha claro para mim que a memória de tantas desditas deveria morrer comigo, mas você demoveu-me de tal resolução. Como eu próprio outrora, você quer o conhecimento e a sabedoria; e, diferentemente de mim, espero que a realização de seus desejos não se torne a serpente a picá-lo. Não sei se a relação de meus desastres lhe será útil; no entanto, quando penso vê-lo seguir pelo mesmo caminho, expondo-se aos mesmos perigos que fizeram de mim o que hoje sou, imagino que você possa deduzir de minha história uma moral razoável e que esta possa tanto conduzi-lo em sua empreitada quanto consolá-lo, caso venha a fracassar. Prepare-se para escutar casos que o comum julgaria fantásticos. Estivéssemos diante de mais amenas paisagens naturais, temeria dar com sua descrença, se não com seu escárnio; mas muitas coisas parecerão possíveis nestas regiões selvagens e misteriosas, ainda que possam causar o riso daqueles que desconhecem os poderes sempre mutáveis da natureza; eu mesmo duvidaria, se minha história não trouxesse em seu curso evidências internas da verdade dos eventos de que é composta.” (SHELLEY, 2013, p. 50-51).

No processo da narrativa em moldura, a história de Victor é inserida na carta do capitão, realizando o *mise-en-abîme*, que não se resumirá somente a isso, mas a várias outras cartas que infiltrarão o mosaico textual.

Partindo de seus pais, ele relata a adoção de uma menina italiana, Elizabeth, com quem afirma manter uma relação íntima, “mais do que uma irmã”: “Nós nos chamávamos primos. Não havia palavra ou expressão que pudesse dar forma ao tipo de relação que tínhamos — *minha mais do que irmã*, até sua morte ela havia de ser só minha” (SHELLEY, 2013, p. 57, grifo nosso). Assim como temos dois irmãos no primeiro nível da narrativa, Walton e Margaret, também teremos um irmão e uma irmã no segundo nível, Victor e Elizabeth, desenvolvendo, com o passar do tempo, uma relação amorosa quase-incestuosa que, apesar de dissolvida na edição de 1831 (mas, ainda assim, latente, considerado que são criados juntos), fica mais evidente na de 1818, na qual o grau de parentesco era o de primos.

No entanto, o espelhamento entre os níveis do romance em moldura não parará por aí, visto que no terceiro nível, a história do monstro, também teremos outros irmãos, a família De Lacey, juntando-se à quadra de irmãos da narrativa de Frankenstein e das cartas do capitão.

Da relação com Elizabeth Lavenza, Victor segue numa comparação de ânimos entre si e sua irmã amada:

Enquanto minha companheira contemplava de espírito sério e satisfeito as magníficas aparências das coisas, eu me deleitava na investigação de suas causas. O mundo me era um segredo que desejava desvelar. A curiosidade, o ávido auscultar e o estudo das leis oclusas da natureza — uma alegria próxima do êxtase me tomava à medida que as compreendia, e estas são as mais primordiais sensações de que posso me recordar (SHELLEY, 2013, p. 57).

Desde criança, portanto, a obsessão pelo conhecimento está incorporada no jovem, guiando-o, inevitavelmente, à ruína que sua criatura empreenderá. Além disso, seus interesses seguem numa linha metafísica:

Eram os segredos do céu e da terra que desejava conhecer; e que me ocupasse da substância palpável das coisas ou do íntimo espírito da natureza, não importava — todos os meus questionamentos se dirigiam aos segredos metafísicos ou, em seu mais elevado grau, físicos do mundo (SHELLEY, 2013, p. 57).

Conseqüentemente, a diferença que existe entre Clara e Nathanael, respectivamente, o apego à racionalidade e a inclinação ao místico, também se manifesta entre Lavenza e Frankenstein, ela um “espírito sério” e ele interessado nos “segredos metafísicos”. Logo, muito próximo da Ciência Transcendental — vereda esta escolhida pelo Dr. Henry Jekyll e o Dr. Raymond de **O Grande Deus Pã** — está o entusiasmo do suíço, que será fortificado pelos três livros que o educarão na alquimia e no misticismo:

Naquela casa encontrei por acaso um volume das obras de Cornélio Agripa. Foi com desinteresse que a abri; mas a teoria que procurava demonstrar e os fatos fantásticos que enumerava logo transformaram a apatia em entusiasmo [...] Quando retornamos a nossa casa minha primeira providência foi a de obter as obras completas daquele autor, e na sequência as de Paracelso e Alberto Magno (SHELLEY, 2013, p. 59-60).

No tutelado alquímico e místico, a busca pela pedra filosofal evidencia-se a Frankenstein: “Sob a tutela de meus novos preceptores embrenhei-me com a mais elevada diligência à procura da pedra filosofal e do elixir da vida; mas a última logo me exigiu toda a atenção” (SHELLEY, 2013, p. 62). Por conseguinte, uma possibilidade ao segredo da criação da vida do cientista genebrino talvez seja o elixir da vida ou alguma espécie de droga que garanta a emergência da vida naquilo que jaz morto. Contudo, o estudante desilude-se com esses estudiosos e desiste desse caminho transcendental.

Já na universidade de Ingolstadt, Victor tem contato com dois professores, o Sr. Krempe, que classifica como datados e “bobagens” os livros que o jovem lera; e o Sr. Waldman, que não deixa de declarar o mérito desses autores. Após sua palestra, as palavras de Waldman tem um efeito devastador em Frankenstein, desencadeando uma sede insaciável por desvendar os segredos do mundo:

Seguindo, senti como se minha alma tivesse sido arrebatada por um inimigo palpável; uma a uma, foram tocadas as muitas chaves que produziam a mecânica de meu ser; acorde após acorde, minha mente se enchia de um só pensamento, uma só concepção, um só objetivo. Tanto havia sido feito, minha alma exultava — e mais, ainda mais, realizarei; percorrendo os caminhos já trilhados, serei o pioneiro de trilhas novas, conhecerei os limites de poderes ainda desconhecidos e desvelarei ao mundo os mais profundos segredos da criação (SHELLEY, 2013, p. 70).

Numa conversa com o professor, este expõe seu ponto de vista sobre Agrippa, Paracelso e Magno, não desvalorizando os méritos desses homens no rumo da Filosofia Natural. Assim, o estudante se submete à tutela do Sr. Waldman, o que, por sua vez, leva-o à fascinação pela fisiologia humana e, finalmente, à sua descoberta:

Minha atenção voltava-se ao que havia de mais insuportável à delicadeza humana. Vi como as belas formas do homem se degradam e se acabam; observei a corrupção da morte sucedendo o rosto corado da vida; divisei o verme a herdar as maravilhas dos olhos e do cérebro. Examinando e analisando minuciosamente todas as causas, tais como mostradas nas passagens da vida à morte e da morte à vida, não foram poucas as dúvidas — até que, do meio dessa escuridão, fez-se uma súbita luz sobre mim, tão brilhante e maravilhosa e, no entanto, tão simples que, enquanto perdia os sentidos com a imensidão do horizonte que com ela se abria, causava-me surpresa que, dentre tantos e eminentes homens de gênio que houvessem dirigido suas investigações a tal ciência, coubesse a mim somente a descoberta daquele fantástico segredo (SHELLEY, 2013, p. 73-74).

Uma vez descoberto o caminho para a criação de vida, os sentimentos do estudante são fortemente alvejados pelo potencial do segredo, fazendo-o conjecturar o cenário em que se torna Deus: adorado por uma nova espécie como um pai zeloso e um criador poderoso capaz de dissolver a morte:

mas minha imaginação estava entusiasmada demais com meu primeiro sucesso para que pudesse colocar em dúvida minha habilidade de dar a vida a um animal tão complexo e maravilhoso quanto o próprio homem.

[...] Ninguém poderá conceber a miríade de sentimentos que, como um furacão, me moviam ao primeiro júbilo do sucesso. Vida e morte pareciam a mim limites abstratos que pela primeira vez atravessaria, lançando luz sobre nosso mundo de escuridão. Uma nova espécie me abençoaria como seu criador e origem; muitas criaturas felizes e excelentes deveriam a mim sua existência. Nenhum pai poderia reclamar a gratidão de um filho com tanta razão quanto eu mereceria a delas. Perseguindo tais reflexões, pensei que se pudesse infundir vida em matéria inerte, seria capaz, em um futuro próximo (muito embora o considere hoje impossível), de recuperar a vida onde a morte tivesse exposto o corpo à destruição (SHELLEY, 2013, p. 75-76).

A descoberta do cientista, portanto, verte à subversão dos limites de vida e morte, dando margem à criação e multiplicação de novas espécies e, similar a Coppelius-Coppola, o homem do conhecimento parodia a criação divina, compondo o seu próprio povo e ponderando, inclusive, sobre a possibilidade da imortalidade. Observando o subtítulo do romance, **Frankenstein, ou o Prometeu moderno**, a referência ao titã Prometeu da mitologia grega, castigado por Zeus ao roubar o fogo e dá-lo à humanidade, o estudante revela-se o portador do fogo, conseqüentemente, da luz, evocando, além da associação com o titã, a herança de Lúcifer. Ao passo que Satã reina no inferno com suas hostes demoníacas, Frankenstein, num ato de rebeldia, iguala-se ao Demiurgo na terra, cria a vida, mas não à sua própria semelhança, e sim à semelhança do desconhecido inominável, algo que nunca conheceu um semelhante.

Empenhado em prosseguir com seu plano, o cientista reúne o material necessário, desobedecendo qualquer ideia de ética e se aventurando em necrotérios à procura de sua matéria-prima:

Coletava ossos em necrotérios e fustigava com meus dedos profanos os tremendos segredos do corpo humano. Em um quarto solitário, ou antes uma cela, no andar superior da casa e separado de todos os outros cômodos por um corredor e uma escada, mantinha a oficina de minha imunda criação; meus olhos saltavam de suas órbitas à medida que adentrava os detalhes de meu projeto. O quarto de dissecação e a carniçaria forneciam-me variado material; e não raro minha natureza humana enjojada evadia os trabalhos, enquanto, movido por uma força que só crescia, meus esforços chegavam perto de uma conclusão (SHELLEY, 2013, p. 76).

Assim como os ressurrecionistas, pessoas que escavavam covas e roubavam corpos, vendendo-os para suprir, especialmente durante o século XIX, a demanda de cadáveres em palestras de dissecação, Victor apela a essa prática para construir sua criação, que tomaria, devido à facilidade de manusear, “proporções gigantescas, ou seja, de mais ou menos dois metros e meio e proporcionalmente grande” (SHELLEY, 2013, p. 75). Chegando a noite derradeira, o estudante anima sua quimera:

Era uma noite pavorosa de novembro quando cheguei à consumação de meus esforços. Ansioso a ponto da agonia reuni ao meu redor *os instrumentos com os quais infundiria uma fagulha de ser nas formas*^[29] *sem vida que jaziam a meus pés.* O relógio marcava uma da manhã; a chuva batia terrível contra a janela, e minha vela quase derretia por completo quando, *ao bruxulear de uma luz que quase se esgotava, vi os olhos baços, amarelados, da criatura se abrirem; ela resfolegava; e convulsões agitavam seus membros.*

Como posso descrever o que senti ante tamanha catástrofe? Como posso definir o horror que construíra com trabalho e desvelo infinitos? Seu conjunto era harmonioso; *para sua constituição havia escolhido tudo quanto encontrara de belo. Belo! Santo Deus! Sua pele amarelada mal velava o funcionamento de músculos e artérias; seus cabelos, bastos e ondulados, eram de um castanho lustroso; seus dentes, brancos como pérolas; mas tanto vigor não produzia senão um pavoroso contraste com a pele seca, os lábios negros e seus olhos úmidos, que pareciam quase da mesma cor das órbitas acinzentadas em que estavam postos* (SHELLEY, 2013, p. 79-80, grifo nosso).

Apesar de, explicitamente, não haver referência ao fato da monstrosidade ser composta de várias partes humanas mortas — motivo este introduzido pelo filme de 1931 —, algumas palavras sugerem uma seleção, como “para sua constituição havia escolhido tudo

²⁹ No original, essa palavra está no singular: “*I collected the instruments of life around me, that I might infuse a spark of being into the lifeless thing that lay at my feet*” (SHELLEY, 2012, p. 122, grifo nosso).

quanto encontrara de belo”, o que indicia que algo fora descartado, podendo implicar que a criatura não tenha tido todos os seus “belos” constituintes coletados a partir de uma unidade cadavérica. Apesar de termos agumentado nesse trecho com base em implicações hipotéticas, a leitura que o filme de Whale faz do corpo teratológico denuncia esse subtexto que o romance de Shelley permite inferir. O mais interessante nisso é que, se compararmos forma e tema, notaremos a semelhança incrível entre a narrativa em moldura — as cartas de Walton contendo a narrativa de Frankenstein, que por sua vez contém a narrativa da criatura e as várias cartas que o cientista troca com seu pai e Elizabeth — e a estrutura multitudinária (de acordo com a leitura possível do romance e do filme de 1931) do monstro incompreendido, ambos com cascas que rompem com a ordem da unidade, plasmando um corpo fragmentário no interior de um mosaico textual. Tema e forma são atravessados pelas sombras múltiplas da *Legião*.

Tendo em vista o padrão que Victor utiliza na escolha das partes da criatura, um padrão de beleza da estética clássica, sublime, simétrica, bela e boa, o resultado dessa *assemblage* é uma monstruosidade, o desconhecido inominável — um **David** de Michelangelo às avessas —, prova de que há algo de teratológico por trás da estética grega do belo e bom, algo de grotesco, de bela que esconde a fera, o sublime burkeano propriamente dito:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as idéias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do *sublime*, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz (1993, p. 48, grifo do autor).

Incapaz de suportar a repulsividade que esse corpo abominável emana e o fato de tê-lo concebido, o criador abandona sua criatura em seu apartamento. Um encontro com Henry Clerval, seu amigo, obriga-o a voltar ao lugar da criação, onde testemunha a ausência de seu filho monstruoso, levando-o a surtar com a euforia da ilusão de ter se livrado do fardo de seu experimento, que culmina em seu adoecimento frente a esse arroubo romântico e febril de emoções. Sob os cuidados do amigo, ele se recupera e recebe uma carta de Elizabeth:

“Meu primo mais querido,
 “Sei que você tem estado doente, muito doente, e mesmo todas as sucessivas cartas do generoso e querido Henry não bastam para me acalmar quanto a sua melhora (SHELLEY, 2013, p. 85).

Algum tempo depois, torna a frequentar o círculo acadêmico e volta a receber outra carta, agora de seu pai, relatando a morte de seu irmão mais novo, William:

“Meu querido Victor,

“Você provavelmente esperou impacientemente por uma carta que determinasse a data de seu retorno; e de início estava tentado a escrever umas poucas palavras, apenas para dizer o dia de aguardá-lo. Mas isso seria de uma gentileza cruel, e não ousei fazê-lo (SHELLEY, 2013, p. 93).

Como mencionado anteriormente, as cartas do pai e da amada alastram-se pelo romance, pequenos fragmentos textuais que aumentam a comparação entre o texto macro e a criatura do estudante genebrino, quebrando a unidade do corpo textual, assim como acontece em “O homem da areia” e **Drácula** (1897).

Durante a viagem de volta a Genebra, Victor para em um determinado lugar para observar a bela paisagem e lamentar a perda do irmão, instante esse em que uma aparição o espia no breu da noite:

Enquanto assistia à tempestade, tão bela e terrível, caminhava a passos céleres. A nobre guerra travada nos céus elevava meu ânimo; e erguia as mãos em sua direção e gritava: “William, meu anjo querido! Este é seu funeral, este é seu canto fúnebre!” Ditas estas palavras, avistei na penumbra uma figura furtiva em meio às árvores próximas; observei-a com atenção: não estava enganado. O clarão de um relâmpago iluminou o objeto e desvelou-me seus contornos; sua estatura gigantesca, a deformidade de seu aspecto, medonho como nada que pertencesse à humanidade, deu-me imediatamente a entender que se tratava do miserável e terrível demônio a que havia infundido a vida. O que ele fazia ali? Poderia ter sido ele (tremia ante a ideia) o assassino de meu irmão? Tão logo a ideia fez-se em meu pensamento, convenci-me de sua verdade; batia os dentes, tive de apoiar-me em uma árvore. A figura cruzou meu caminho rapidamente; e a perdi na escuridão (SHELLEY, 2013, p. 98).

Suspeitando que sua criatura tenha assassinado o irmão, Victor não nutre qualquer desconfiança quanto à sua suposição, concluindo a culpa do demônio que compusera. Além disso, ponderando sobre o mal que lançara no mundo, o outro de Frankenstein toma uma persona peculiar, alguém muito presente no bestiário da ficção gótica:

Não há quem consiga conceber a angústia que senti pelo resto da noite, que passei, molhado e com frio, a céu aberto. Mas não senti as inconveniências do clima; minha imaginação se ocupava das cenas de horror e desespero. Pensava no ser que havia lançado à humanidade, dotado da vontade e do poder de realizar seus impulsos malignos, tais quais o que acabara de produzir — ele, *o vampiro*³⁰ *de mim mesmo, meu próprio espírito saído de sua cova em busca da destruição de tudo que me fosse caro* (SHELLEY, 2013, p. 100, grifo nosso).

Ao chamá-lo de vampiro, Frankenstein prega uma máscara em sua criatura, ato este que substitui a nomeação do filho, que permanece inominado durante toda a narrativa. Fazendo isso, o estudante adiciona uma persona a mais ao monstro e, conseqüentemente, soma à sua monstruosidade corporal as idiossincrasias da figura desse *undead* — a dieta alimentar via ingestão de sangue humano —, justificando os assassinatos que ele perpetra contra os entes queridos de Victor, ou seja, absorve, via seus ataques mortais, a energia vital de seu criador:

Autores românticos e ocultistas do século XIX sugeriam que o vampirismo verdadeiro envolvia a perda de energia psíquica para o vampiro e escreveram sobre relações vampíricas que pouco tinham a ver com a troca de sangue. O próprio Drácula citou a Bíblia ao notar que “o sangue é a vida”. Então, não necessariamente é o sangue em si que o vampiro procura, mas a energia psíquica ou a “força vital” suposta ser portada por ele. A metáfora do vampirismo psíquico pode ser facilmente estendida para abranger várias relações em que um partido rouba elementos de vida essenciais do outro, tal como quando ditadores consomem a força do povo que dominam³¹ (MELTON, 2011, p. xxxi).

Conseqüentemente, é iminente a menção da semelhança que se traça entre os romances **Frankenstein** e **Drácula**: em relação à estrutura, ambos são formados por fragmentos textuais que fornecem mais de um ponto de vista sobre as narrativas; a conexão entre os monstros, o inominado e o vampiro de Stoker refletem aquilo que a humanidade reprimiu e emanam horror de seus corpos aos seus duplos humanos, fazendo deles suas

³⁰ No original, a palavra utilizada é a correspondente em inglês: “*the deed which he had now done, nearly in the light of my own vampire*” (SHELLEY, 2012, p. 161, grifo nosso).

³¹ No original: “Nineteenth-century romantic authors and occultists suggested that real vampirism involved the loss of psychic energy to the vampire and wrote of vampiric relationships that had little to do with the exchange of blood. Dracula himself quoted the Bible in noting that ‘the blood is the life.’ Thus, it is not necessarily the blood itself that the vampire seeks but the psychic energy or ‘life force’ believed to be carried by it. The metaphor of psychic vampirism can easily be extended to cover various relationships in which one party steals essential life elements from the other, such as when rulers sap the strength of the people they dominate.”

presas; a Ciência que se observa nos cientistas, médicos e avanços tecnológicos presentes nas histórias; e os dois romances também se ligam se recordarmos o famoso concurso que se dera na Villa Diodati, a partir do qual nascem a obra-prima de Mary Shelley e “O vampiro” (1819), de John Polidori, baseado no fragmento de Lorde Byron, iluminando mais um laço entre **Frankenstein** e o vampirismo.

Além disso, na passagem romanesca anteriormente citada, o cientista conecta esse monstro vampírico a si mesmo, “o vampiro de mim mesmo, meu próprio espírito saído de sua cova em busca da destruição de tudo que me fosse caro” (SHELLEY, 2013, p. 100), estabelecendo, pelo discurso, o laço entre si e o “demônio” que criou. Nessa relação de duplos, criador e criatura, vivo e espectro, humano e demônio, humano e vampiro, denota-se a aura de morte que aquele sem nome transparece a seus observadores, principalmente a seu pai odioso. Com isso, nas palavras de Victor, esse espectro que se desgarrou de seu próprio eu retoma o *Unheimliche*, sendo assim o espelho obscuro, o reflexo das trevas da humanidade, todos os aspectos transgressores reprimidos deslocados para uma entidade, um órfão sem nome e sem espécie, uma criatura que engloba a escuridão, uma vez que

O monstro nasce nessas encruzilhadas metafóricas, como a corporificação de um certo momento cultural — de uma época, de um sentimento e de um lugar. O corpo do monstro incorpora — de modo bastante literal — medo, desejo, ansiedade e fantasia (ataráxica ou incendiária), dando-lhes uma vida e uma estranha independência. O corpo monstruoso é pura cultura (COHEN, 2000, p. 26-27).

Ou ainda nas palavras de Judith Halberstam,

Os monstros são máquinas significativas. Eles podem representar gênero, raça, nacionalidade, classe e sexualidade num único corpo. E mesmo dentro dessas divisões de identidade, o monstro ainda pode ser decomposto [...] Os monstros e a ficção gótica que os cria são, portanto, tecnologias, tecnologias narrativas que produzem a figura perfeita da identidade negativa. Os monstros têm que ser tudo o que o humano não é³² (1995, p. 21-22).

Ao chegar em sua casa, ele descobre que Justine, a empregada, fora acusada pelo assassinato do menino, devido ao fato do colar que havia sido dado à criança ter sido

³² No original: “*Monsters are meaning machines. They can represent gender, race, nationality, class, and sexuality in one body. And even within these divisions of identity, the monster can still be broken down. [...] Monsters and the Gothic fiction that creates them are therefore technologies, narrative technologies that produce the perfect figure for negative identity. Monsters have to be everything the human is not*”.

encontrado em seus bolsos. Condenada à morte, a culpa que o estudante carrega não é suficiente para que ele confesse seu segredo monstruoso, levando a remoer-se severamente:

Assim a pobre sofredora tentou confortar a si e aos outros. Ela de fato alcançou a resignação que desejava. Mas eu, o verdadeiro assassino, senti o verme sempiterno, aquele que não permite esperança ou consolo, em meu peito. Elizabeth também chorou e sentia-se infeliz, mas a ela cabia a miséria da inocência, que, como uma nuvem que atravessa a lua bela, esconde-a por instantes sem lhe enegrecer o brilho. Angústia e desespero penetravam o mais fundo de meu coração; *tinha um inferno dentro de mim e nada podia apagá-lo*. Permanecemos algumas horas com Justine, e foi com não pouca dificuldade que Elizabeth despediu-se. “Quem dera”, lamentou-se, “pudesse morrer aqui com você. Não posso mais viver neste mundo miserável.” (SHELLEY, 2013, p. 111).

Mesmo que a escolha de palavras remonte à ira do estudante para com o assassino do irmão caçula, é interessante destacar que a expressão “inferno dentro de mim” corrobora a natureza infernal do monstro, assim como leva-nos à chave de leitura que dentro de Victor Frankenstein há ainda muitos outros a saírem, muitas outras abominações que podem tomar vida se assim o pesquisador quiser. Numa outra fala, a presença de *algo mais* fica mais evidente na fala do protagonista:

Não seriam tais palavras, vindas daquela que mais amava e prezava, antes de qualquer outro presente do destino, *suficientes para afastar o demônio que se escondia em meu peito?* Mesmo enquanto falava eu me aproximava dela, como que aterrorizado, temendo que naquele mesmo instante o destruidor pudesse estar à espreita para tomá-la de mim (SHELLEY, 2013, p. 116, grifo nosso).

Por conseguinte, a comparação entre Frankenstein e o endemoniado geraseno é premente: “Legião é o meu nome, porque somos muitos” (Marcos, 5, 9). Sendo muitos, Victor, o vitorioso — em inglês, a palavra *victor*, além do nome próprio, refere-se a “vitorioso” —, por meio da Ciência interdita, dá vida a um detestável monstro que seria o primeiro da vasta gama que habita sua mente infernal, o primogênito das hostes demoníacas que se alastram pelo gênio de Frankenstein. Consequentemente, o paralelo entre ele e Lúcifer é renovado se considerarmos o experimento triunfal/desastroso como um espelhamento do ato

divino da criação: o Demiurgo criando à sua imagem e semelhança e Victor Frankenstein dando vida a um filho em sua não-imagem e dessemelhança³³.

Numa tentativa de esquecer a cadeia de horrores que iniciara, o pesquisador caminha pelas montanhas que pintam a região em que mora. Em paz nesse ambiente sublime, o outro sem nome faz-se frente a ele e fala:

“Esperava essa recepção”, disse o demônio. “Todos os homens odeiam os desafortunados; como, então, não seria eu odiado, eu que sou a mais miserável das criaturas! Mesmo você, meu criador, me detesta e rejeita — eu, criatura tua, a quem estás ligado por laços que só se desfariam pela aniquilação de um de nós. Pretendes me matar. Como ousas brincar assim com a vida? Faz teu dever para comigo, e farei o meu para contigo e o resto da humanidade. Desde que concorde com minhas condições, eu vos deixarei em paz; caso recuses, saciarei o apetite da morte com o sangue de teus amigos remanescentes.” (SHELLEY, 2013, p. 122-123).

Embora a criatura fale e enfrente seu criador, é necessário ter em mente que é por meio da voz de Frankenstein e, por sua vez, pela escrita de Walton que temos acesso à voz monstruosa. Dois *media* diferentes são precisos para que a criatura possa se expressar: tanto o canal vocal (cientista) quanto o escritural (capitão) conectam o leitor ao ente sem nome, este último relegado a duas manifestações estrangeiras para que seu(s) eu(s) possam vir à luz. No entanto, mesmo acessando o que “possivelmente” fora dito pela monstruosidade, a “pura” fala é impossível de ser ouvida, o que nos leva à questão se realmente é possível evocar das trevas à luz a voz do monstro ou se ainda haveria uma “fonte original”, visão que questionaria, assim, a validade do relato de Frankenstein e Walton, apontando, nessa linha hipotética, a possíveis relatos ficcionais, legando ao romance um aspecto duplamente metaficcional.

Tempestuoso, o criador ameaça sua criatura com o desejo de matá-la:

Ainda que apenas um acúmulo de angústia, a vida me é cara, e a defenderei. Lembra-te, fizeste-me mais forte do que tu; meu peso é superior ao teu, minhas juntas mais flexíveis [...] Lembra-te de que sou tua criatura; *deveria ser teu Adão, mas sou antes o anjo caído*, a quem subtraíste a alegria por crime nenhum. Vejo a

³³ No universo de **Sandman**, de Gaiman, que abordaremos no terceiro capítulo, há um personagem, um pesadelo, que é criado pelo Senhor dos Sonhos com a finalidade de ser um reflexo negativo, um espelho das trevas da humanidade, chamado Coríntio, que, no lugar de seus olhos, há duas bocas. Ele também, assim como a prole do cientista de Mary Shelley, confrontará seu criador. No entanto, diferente de Frankenstein, o criador do Coríntio não morre, ele vence o embate e confere ao seu filho um destino pior que a morte, ele é desfeito. Em momento avançado da narrativa, o protagonista recria o pesadelo, mas adicionando uma parte, o crânio, que restou do “primeiro” Coríntio e a fundindo no corpo do segundo Coríntio.

felicidade em todos os lugares, da qual apenas eu estou irrevogavelmente excluído. Eu era bom e benevolente; a miséria fez de mim um demônio. Faça-me feliz, e hei de ser mais uma vez virtuoso.” (SHELLEY, 2013, p. 123, grifo nosso).

Associando-se ao anjo caído, o monstro convida o outro a ouvir sua história, que é inserida na narrativa, adentrando a mais um nível textual. Nela, ele começa rememorando como, abandonado e vivendo nas florestas, vaga por elas em busca de água e alimento, até que toma contato com outros humanos, que o rechaçam e agridem, fazendo-o procurar um abrigo das ameaças naturais e humanas. Encontrando uma casa simples e se escondendo ao lado dela, a criatura passa a espiar, por meio de uma fresta na porta, o convívio da família, um velho e seus dois filhos, auxiliando-os, assim que nota a pobreza das pessoas, com os trabalhos manuais, mas permanecendo nas sombras. Em dado momento, ele consegue aprender algumas palavras — “aprendi e pude utilizar as palavras ‘fogo’³⁴, ‘leite’, ‘pão’ e ‘madeira’” (SHELLEY, 2013, p. 135) — e descobre o vínculo entre os pobres habitantes, assim como seus nomes: “pai”, “Agatha” e “Felix”.

Quanto à família, aqui vemos a recorrência do laço fraternal, já que Agatha e Felix são filhos do velho De Lacey, o que retoma a discussão que fizemos anteriormente sobre irmãos que protagonizam os três níveis do romance: 1) nas cartas do capitão, Walton e Margaret; 2) na narrativa de Frankenstein, Victor e Elizabeth; 3) na história do monstro, Felix e Agatha. Poderíamos acrescentar também o laço entre o filho monstruoso e a filha do cientista, que, mesmo sendo, a princípio, construída para ser a amada do inominado, oficialmente, seria sua irmã, o que implicitamente remonta ao laço incestuoso de Lavenza com Frankenstein; um padrão que se repete entre os três níveis textuais, o elo fraternal espelhado e replicado na tessitura desse *mise-en-abîme*.

Acompanhando o seu cotidiano, ele tenta aprender, pelas leituras que o jovem faz, a língua de seus “protetores”, como ele mesmo a eles se refere:

Avançava sensivelmente nessa ciência, embora não o suficiente para travar qualquer tipo de conversação — e ainda que me aplicasse de corpo e alma, pois era evidente que, não obstante muito desejasse apresentar-me àquelas pessoas, não deveria tentá-lo até que me tornasse primeiro senhor de sua língua, cujo conhecimento me tornaria capaz de fazê-los dar pouca atenção à deformidade de minha figura. O contraste

³⁴ A primeira palavra a ser elencada é “fogo”, embasando sua relação com Prometeu e Lúcifer, os portadores do fogo e da luz, respectivamente.

perpetuamente presente aos meus olhos havia me feito atentar a ela (SHELLEY, 2013, p. 136-137).

Ciente de sua deformidade, a criatura objetiva aprender o idioma para disfarçar sua aparência. A fala para ele, assim, toma a natureza de um disfarce, um véu que talvez seria capaz de bloquear o choque de observar sua fisicalidade inumana. Ser capaz de falar seria ser capaz de anular o quão disforme é; para ele, por conseguinte, falar seria tentar ser humano.

Como explana Barbara Johnson (1995), para Derrida, a filosofia ocidental organizou o mundo em pares binários — luz vs. trevas, bom vs. mal, homem vs. mulher, presença vs. ausência —, os quais estão pareados hierarquicamente, sendo o primeiro termo superior ao segundo e, no que diz respeito à fala, ela foi priorizada em detrimento da escrita, sendo associada à presença, ao imediato, à vida, enquanto a escrita é conectada à morte, à ausência. Esse privilégio da fala imediata é o que Derrida nomeia como Logocentrismo. No entanto, para o monstro, nem mesmo a fala, muito menos o conhecimento do qual se apodera, é capaz de dissipar ou rasurar sua configuração abjeta para aqueles que vêem, uma vez lembrado o velho senhor De Lacey que não se espanta por ser cego. Logo, a criatura tem uma fala morta, se lembrarmos que não temos acesso direto ao inominado, uma vez que é Frankenstein quem narra e no interior de sua história é que jaz a história da monstruosidade. Uma fala, então, segunda, uma fala subordinada à fala do criador, um simulacro de fala sob a sombra do pai.

Contemplando os corpos de seus vizinhos, o monstro nota a “perfeição” deles, dando conta imediatamente de sua odiosa casca:

Admirava as formas perfeitas daqueles camponeses — sua graça, beleza e feições delicadas; mas como ficava transtornado quando via a mim mesmo em uma poça cristalina! De início me afastava, incapaz de acreditar que era de fato meu o reflexo no espelho; e quando finalmente me convenci de que era em realidade um monstro, fui tomado das mais amargas sensações de desilusão e mortificação. Ai! Não conhecia de todo os efeitos fatais de tal miserável deformidade (SHELLEY, 2013, p. 137).

Atente-se nessa cena que nem mesmo a criatura consegue identificar qualquer traço de belo em sua aparência, inicialmente recusando que tal mancha fosse ele mesmo, mas, eventualmente atestando sua aversão a seu próprio reflexo — um Narciso ao contrário —, o qual passa a agir como um constante lembrete de sua natureza desconhecida, sua assinatura de estrangeiro perpétuo.

Alfabetizado, ele toma contato com seu primeiro livro, no qual conhece o poder do humano para virtudes e vícios:

O livro a partir do qual Felix instruía Safie era *Ruínas dos impérios*, de Volney. Eu não teria compreendido a proposta do livro caso Felix, ao lê-lo, não tivesse dado minuciosas explicações. Escolhera esse trabalho, ele disse, pois seu estilo declamatório estava baseado na imitação dos autores ocidentais. Através dessa obra obtive conhecimentos gerais de história [...].

Essas maravilhosas narrativas inspiraram-me sentimentos estranhos. Era o homem, de fato, tão poderoso, virtuoso e magnífico e, no entanto, tão vicioso e mesquinho? Ele parecia-me, por um lado, meramente herdeiro do princípio do mal e, por outro, de tudo que se pudesse conceber de nobre e divino. Ser um homem grande e virtuoso parece a mais elevada honra que poderia almejar um ser vivo; ser mesquinho e vicioso, como muitos registros assinalavam, parecia-me a mais vil degradação, uma condição mais abjeta que a da cega toupeira e do ínfimo verme. Por muito tempo não pude entender como um homem era capaz de assassinar seu semelhante, ou mesmo por que havia leis e governos; mas quando escutei detalhes de vício e derramamento de sangue, meu maravilhamento se acabou e deu lugar ao desgosto e à aversão (SHELLEY, 2013, p. 142-143).

A pintura tão ideal que o vislumbre aos seus vizinhos realiza cai por terra ao ter contato com o quão ardiloso o humano pode ser ao perseguir ambições e com elas causar malefícios vários. Destrinchando a história humana e seus comportamentos paradoxais, a crise existencial do monstro amplia-se ao questionar-se:

E o que era eu? De minha criação e criador absolutamente nada conhecia; sabia apenas que não possuía amigos, dinheiro ou qualquer tipo de propriedade. Ademais, era dotado de uma figura terrivelmente deformada e ofensiva; não era sequer da mesma natureza do homem. Era mais ágil que os homens e conseguia sobreviver sob um magro regime; suportava os extremos do calor e do frio com menos dor a minha estrutura; minha estatura excedia a deles. Quando olhava ao redor nada via e ouvia que me fosse semelhante. Era eu, então, um monstro, uma mancha sobre a terra, da qual todos os homens corriam e que todos os homens recusavam? (SHELLEY, 2013, p. 143).

Sua natureza abjeta, ao mesmo tempo única e múltipla, somente o supre com mais e mais perguntas, levando-nos a questionar o quão cruel as atitudes e o projeto de Victor

Frankenstein os são ao outorgar vida a um ser que, segundo os olhos humanos, só asco, repulsa e ódio emana e nesta sociedade inseri-lo, sem nome, proteção ou semelhantes:

Mas onde estavam meus amigos e parentes? Não conheci pai que tivesse me assistido nos meus anos de criança, nem mãe que me abençoasse de beijos e carinhos; ou se eles existiram, todo o meu passado me era incógnito, uma lacuna cega na qual nada distinguia. Desde minhas primeiras lembranças eu já tinha este tamanho e formas. Nunca vira um ser que se me assemelhasse ou que quisesse algum contato comigo. O que eu era? A questão era recorrente, e respondia-se apenas com lamentos (SHELLEY, 2013, p. 144).

Seguindo sua educação autodidata, a criatura lê mais três livros:

Avidamente tomei para mim o achado e com ele retornei para meu refúgio. Para minha alegria, os livros estavam escritos na língua cujos rudimentos estudara em meu refúgio; eram eles *Paráiso perdido*, um volume das *Vidas* de Plutarco, e *Os sofrimentos do jovem Werther*. A posse desses tesouros deu-me extrema satisfação; podia, então, estudar continuamente e exercitar meu pensamento a partir dessas histórias, enquanto meus amigos se ocupavam de seus assuntos cotidianos. “Mal posso descrever-lhe os efeitos desses livros. *Eles produziram em mim uma infinidade de novas imagens e sentimentos* (SHELLEY, 2013, p. 150-151, grifo nosso).

Mais e mais surpreendido pelas novas e múltiplas sensações que sua existência lhe concede, seu amadurecimento cultural via Volney, Milton, Plutarco e Goethe ecoam a educação de Frankenstein: enquanto este é influenciado por leituras que versam sobre o conhecimento alquímico e místico e a anatomia humana, leituras históricas e literárias influenciam o inominado. Logo, enquanto Victor segue as Ciências Naturais, sua criatura é instruída nas Humanidades e, paradoxalmente, repelida pelos humanos, levando-nos a inquirir: o que é ser humano? O que é pertencer e agir como um humano?³⁵ Como aprende a criatura, a inclinação à bondade é tão alta quanto sua inclinação à crueldade.

³⁵ Esses questionamentos, no campo ficcional, por exemplo, na ficção científica (FC), incitarão nos séculos XX e XXI obras que abordam tal questão, como o romance **Um estranho numa terra estranha** (1961), de Robert A. Heinlein, em que um humano criado em Marte segue viagem à Terra, confrontando-se com os comportamentos de sua espécie; e **Star Trek**, franquia midiática que se originou com a série de televisão norte-americana **Star Trek: A Série Original** (1966-1969), situada no futuro, em que uma nave espacial, composta de humanos e outras espécies, entre elas, os vulcanos — imortalizados por Leonard Nimoy na personagem Spock, um ser híbrido, meio humano, meio vulcano, que constantemente lida com o dilema de se guiar ora pela lógica, o legado de Vulcan, ora por suas emoções, a herança humana —, tem como missão explorar novos planetas e civilizações.

O livro de Milton arrebatava a criatura, que fortemente se identifica com o protagonista:

Mas Paraíso perdido despertava em mim diferentes e mais profundas emoções. Eu o li, como lera os outros volumes que me caíram em mãos, como uma história verdadeira. Ele moveu em mim o espanto e o estupor que a figura de um Deus onipotente em guerra com suas criaturas era capaz de suscitar. Muitas vezes encontrei situações que me chamavam a atenção pela similaridade com a minha condição. Como Adão, aparentemente não havia laços que me ligassem a outros seres; mas seu estado era diferente do meu quanto ao resto. Ele havia surgido das mãos de Deus como uma criatura perfeita, feliz e próspera, protegida pelo cuidado especial de seu Criador; era-lhe permitido conversar e obter conhecimento de seres de uma natureza superior, mas eu era um miserável, perdido e solitário. Muitas vezes julguei ser Satã um emblema mais adequado a minha condição, pois muitas vezes, como ele, quando atentava à alegria de meus protetores, sentia a tempestade amargurada da inveja surgir dentro de mim (SHELLEY, 2013, p. 153).

Assemelhando-se, segundo ele mesmo, mais com Satã do que com Adão, a própria entidade clama seu vínculo luciferino, vestindo essa máscara diabólica em face de sua experiência com o criador irresponsável e a cruel humanidade. Dessa maneira, a educação do inumano tem um sentido transgressor: a Literatura mostra-se como o gatilho necessário para que o monstro rebele-se contra seu pai, questione-o, enfim, identifique a injustiça que lhe foi outorgada e o ponha, eventualmente, no caminho da vingança. Poderíamos assim dizer que, se sua educação não é pautada totalmente pelo demoníaco, é a parte que mais impacta o monstro, equivalendo nesse sentido a uma “educação pela noite”, uma (de)formação pelas potências da escuridão,

uma pedagogia satânica visando desenvolver o lado escuro do homem, que tanto fascinou o Romantismo e tem por correlativo manifesto a noite, cuja presença envolve as duas obras e tantas outras de Álvares de Azevedo como ambiente e signo. E estou me referindo não apenas às horas noturnas como fato externo, lugar da ação, mas à noite como fato interior, equivalendo a um modo de ser lutuoso ou melancólico e à explosão dos fantasmas brotados na treva da alma. A minha análise implica o desdobramento do ser, segundo o qual os “outros” de Macário são Penseroso e Satan, sendo que este lhe propõe, em oposição ao exemplo do primeiro, uma espécie de educação pela noite — expressão usada por causa da “educação pela pedra”, de João Cabral de Melo Neto. Este, partindo das conotações de *secura*,

Em muitos momentos, os comportamentos humanos são confrontados pelos de outras espécies, gerando diversos conflitos que algumas vezes levam inevitavelmente à violência.

aridez, linha nítida, visa a promover no ofício do poeta as normas de concisão e máxima lucidez. A *“educação pela noite”*, que estou imaginando, partiria das conotações de mistério e treva, para chegar a um discurso aproximativo ou mesmo dilacerado, como convém ao derrame sentimental unido à liberação das potências recalçadas no inconsciente (CANDIDO, 2011, p. 21-22, grifo nosso).

Com suas várias máscaras angariadas, a criatura de Frankenstein, com essa associação satânica assertada por si mesma, aumenta o seu catálogo identitário, que já conta com a possível estruturação múltipla de sua corporeidade, o rosto do vampiro e o duplo espectral de Frankenstein. Uma vez travestido o véu demoníaco, a ira do inumano aumenta ainda mais ao tomar contato com sua Bíblia, o livro que discorre sobre sua origem, o diário de Victor Frankenstein:

Outra ocasião fortaleceu e confirmou tais sentimentos. Logo após chegar a meu refúgio descobri alguns papéis no bolso da roupa que havia trazido comigo de seu laboratório. De início os ignorei, mas agora que era capaz de decifrar os sinais com que eram escritos, comecei a estudá-los com afinco. Era seu diário dos quatro meses que antecederam minha criação. Ali você descrevia minuciosamente o progresso de seus trabalhos, misturados ao relato de acontecimentos domésticos. Você sem dúvida se recorda desses papéis. Aqui estão. Eles dizem tudo que se relacione a minha malfadada origem; todos os detalhes da série de tristes episódios que a produziram estão neles colocados; a descrição minuciosa de minha odiosa e hedionda pessoa é dada em linguagem que pinta seus próprios horrores e torna os meus indelévels. A leitura me enojou. “Maldito dia em que recebi a vida!”, exclamei em agonia. “Criador desgraçado! Por que produziste um monstro tão medonho que mesmo tu o abandonaste cheio de desgosto? Deus, piedoso, fez o homem belo e encantador à sua imagem; mas minha forma é uma versão repulsiva da tua, ainda mais medonha em face da semelhança. Satã tinha companheiros, demônios amigos, que o admiravam e encorajavam; eu, porém, sou solitário e odiado (SHELLEY, 2013, p. 153).

Lendo os segredos de sua origem, o conhecimento proibido, a monstruosidade proposital que o criador imputara a seu filho não-humano é desvelada à criatura, bem como a crueldade inerente desse projeto científico, que o relega a uma solidão racial e ao asco a qualquer um que o veja. Similar à Medusa, o olhar ao monstro confere, aos humanos e a ele mesmo, somente o vislumbre petrificante de ruínas eternas: “O aumento do saber apenas deslindava mais claramente que miserável pária eu era. Alimentava esperanças, é verdade,

mas elas se desfaziam quando via minha figura, ainda que fugaz, refletida na água ou minha sombra, ainda que tênue, à luz da lua” (SHELLEY, 2013, p. 155).

Determinado a tentar um contato com a família, ele conversa com o cego, que não se aterroriza com qualquer detalhe da voz da criatura. Mas, quando os filhos chegam, a mesma percepção ocorre: Agatha desmaia, Safie, a esposa de Felix, foge e este último espanca o monstro até que ele saia da casa. Devastado, ele abriga-se na floresta:

Quando veio a noite deixei meu refúgio e errei floresta adentro; sem mais constranger-me com o medo de ser descoberto, em uivos medonhos dei vazão a minha angústia. Era como uma besta selvagem que tivesse quebrado os grilhões, arremetendo contra quaisquer objetos que estivessem em meu caminho e correndo pela floresta com a rapidez de um veado [...] Tudo, exceto eu, estava em repouso ou em felicidade; *eu, como um arquidemônio, trazia um inferno dentro de mim* e, encontrando-me sem ligação com coisa alguma, desejava destruir as árvores, espalhar devastação ao meu redor para, então, sentar-me e admirar a ruína de tudo (SHELLEY, 2013, p. 159-160, grifo nosso).

Ecoando o inferno no peito de Frankenstein, o inferno dentro da criatura o faz descrever-se como um arquidemônio, desejando materializar as ruínas que estão tão impressas em seu receptáculo. As últimas esperanças são perdidas e o ódio que os outros sempre transparecem ao vê-lo é maximizado em seu ódio por esses algozes; humanidade, portanto, está para o inominado assim como monstrosidade está para os humanos.

Mesmo tendo desistido dos humanos, o monstro salva uma moça que caíra num rio, tenta reanimá-la, mas é interrompido por um camponês que a pega e a leva para a floresta. Seguindo-os, ele leva um tiro do homem:

Isso era o que ganhava por minha bondade! Havia salvo um ser humano da destruição, e como recompensa me contorcia sob a miserável dor de uma ferida que estraçalhara carne e osso. Os sentimentos de delicadeza e gentileza que sentira momentos antes davam lugar a uma *ira infernal* e ao ranger dos dentes. *Inflamado de dor, jurei ódio eterno e vingança a toda a humanidade. Mas sucumbi à agonia da ferida; meu pulso me faltou, e eu desmaiei* (SHELLEY, 2013, p. 164-165, grifo nosso).

A última gota é desperdiçada, a semente é perfeitamente cultivada e a hera da ira enraíza-se e se propaga pelo corpo do monstro. Prometendo vingança, ele desmaia. Curando-

se da ferida, ele viaja para Genebra, a terra do criador, para infligir-lhe dor. Lá, vê uma criança e a impressão não distoa das demais que teve: “Ela lutou violentamente. ‘Deixe-me ir’, gritou; ‘monstro. Feiura miserável! Você quer me devorar e fazer-me em pedaços. Você é um ogro. Deixe-me ir, ou contarei tudo a meu pai.’” (SHELLEY, 2013, p. 166). O garoto revela ser filho de um Sr. Frankenstein, auxiliando a criatura a identificar onde está o seu pai, uma vez que conhecia o nome do criador. Nomeando-a sua primeira vítima, ele enforca o irmão do pai.

Fechando seu relato, ele conta como incriminou uma mulher, Justine, com uma prova do crime e revela o seu desejo ao criador humano:

O pensamento era uma loucura; ele agitava o demônio dentro de mim — não eu, mas ela haveria de sofrer; o assassinato que havia cometido, uma vez que para sempre estarei destituído de tudo quanto ela pudesse me dar, ela há de assumi-lo. [...] Por fim cheguei até estas montanhas, e tendo atravessado seus imensos recessos vi-me consumir pelo fogo de uma paixão que apenas você poderia apaziguar. Nós não nos separaremos até que você prometa cumprir com o que lhe peço. Sou sozinho e miserável; não há ser humano que queira contato comigo; mas alguém tão deformada e horrível quanto eu não há de negar-se a mim. Minha companheira há de ser do mesmo tipo que o meu e ter os mesmos defeitos. Esse é o ser que você deve criar (SHELLEY, 2013, p. 167).

Uma companheira igual a ele, uma dupla de si, é o pedido ao gênio maléfico responsável por sua criação. Frankenstein nega fazer isso, mas a ânsia por um semelhante faz a criatura suplicar ao seu deus. O cientista aceita replicar o processo, introduzir outra criatura na terra, agora uma mulher dessa nova espécie, se ambos não se avizinhassem da humanidade. Prometendo cumprir seguir viagem ao Novo Mundo, o acordo é selado, sem antes deixar dúvidas ao cientista:

Três anos antes, estava igualmente empenhado e criara um demônio cuja violência sem par desolara meu coração e o enchera para todo o sempre do mais amargo remorso. Estava prestes a dar vida a outro ser cujas disposições também ignorava; ela poderia ser dez vezes mais maligna do que seu companheiro e gozar do assassinio e da miséria por si próprios. Ele havia jurado deixar a vizinhança do homem e esconder-se em desertos, mas ela não; e ela, que certamente se tornaria um animal pensante, poderia se recusar a cumprir com o acordo feito antes de sua criação. Eles podiam até mesmo detestar um ao outro; a criatura que já vivia amaldiçoara sua própria deformidade, e não poderia ela conceber um ódio ainda

maior pela mesma quando a visse diante de si em sua forma feminina? Esta também haveria de evitá-lo com desgosto em face da beleza superior do homem — e o deixaria, e ele ficaria sozinho mais uma vez, exasperado pela provocação ainda viva de ser abandonado por alguém de sua própria espécie. *Mesmo se deixassem a Europa e habitassem os eremitérios do Novo Mundo, um dos primeiros resultados do convívio desejado pelo demônio seriam crianças, e uma raça de demônios se propagaria pela terra, a qual tornaria precária e terrível a própria existência da raça humana.* Teria eu o direito, em benefício próprio, de infligir essa desgraça às sempiternas gerações? Havia sido convencido pelos sofismas do ser que criara; reduzido à perplexidade por suas ameaças demoníacas; mas agora, pela primeira vez, a vileza de minha promessa me queimava o peito; tremia de pensar que o futuro pudesse me amaldiçoar como a uma praga, cujo egoísmo não hesitara comprar a paz ao preço, talvez, da existência de toda a raça humana (SHELLEY, 2013, p. 189, grifo nosso).

Refletindo sua ânsia no início de sua empreitada na criação de uma nova espécie, agora ele teme o opróbrio que recairia aos humanos, caso os dois monstros gerassem seus próprios rebentos, em outras palavras, *se multiplicassem* nos domínios humanos. Viajando à Inglaterra junto com seu amigo Clerval para conhecer alguns avanços científicos dos quais soubera, Victor estabelece-se numa parte isolada de uma ilha na Escócia, a fim de conduzir seu novo experimento. Após algumas noites, ele observa numa das janelas do lugar o rosto odioso de seu filho maldito:

Tremia e sentia esfalecer no peito meu coração quando, olhando para o alto, vi à luz da lua o demônio na janela. Um sorriso medonho enrugou-lhe os lábios enquanto me fitava, sentado onde completava a tarefa a que me havia obrigado. Sim, ele havia me seguido em minhas viagens; demorado em florestas; pernoitado em cavernas; refugiado-se em vastas e desertas charnecas; e agora se aproximava para avaliar meu progresso e pedir a concretização de minha promessa.

Ao olhá-lo, seu rosto deu vazão à mais extrema expressão de malícia e traição. Pensei com uma sensação de loucura em minha promessa de criar outro ser como ele e, *tremendo de horror, despedacei a coisa em que estava trabalhando.* O condenado viu-me destruindo a criatura de cuja existência futura ele dependia para sua felicidade e, com um uivo de desespero e vingança demoníacos, afastou-se (SHELLEY, 2013, p. 190, grifo nosso).

Partindo-se da leitura do monstro como um composto de várias partes humanas, a ação de Victor sobre a criatura feminina é similar à de seu primeiro experimento, mas ao invés de

juntar e criar a vida, ele, pressupondo-se que empregara o mesmo método, juntara as partes num corpo monstruoso, mas desgraçado pela visão e denúncia da perseguição do monstro desde Genebra até a Escócia, despedaça seu novo experimento, pulverizando essa prole teratológica. O inominado indaga, furioso, o criador, mas subvertendo o laço que jaz entre ambos, autodenominando-se o mestre, o senhor de Victor Frankenstein:

Escravo, tentei antes convencê-lo com palavras; você, porém, provou-se indigno de minha condescendência. Lembre-se de que tenho poder; você se imagina desgraçado, mas posso fazê-lo tão infeliz que a luz do dia lhe será odiosa. Você é meu criador, mas sou seu senhor; obedeça! (SHELLEY, 2013, p. 191, grifo nosso).

Após as juras de vingança de seu filho, ele se livra das provas, reúne os restos da segunda experiência numa cesta e a lança no rio próximo de sua estadia:

Na manhã seguinte, ao nascer do sol, reuni coragem suficiente e abri a porta de meu laboratório. Os restos da criatura quase terminada jaziam espalhados pelo chão; sentia como se tivesse destroçado a carne viva de um ser humano. Parei para me recuperar e então entrei no quarto. Com as mãos trêmulas levei os instrumentos para fora, mas ponderei que não poderia deixar os restos de meu trabalho para o horror e suspeita dos camponeses; e, assim, coloquei-os em um cesto juntamente com uma grande quantidade de pedras a cobri-los e decidi lançá-los ao mar naquela mesma noite (SHELLEY, 2013, p. 194).

O caixão da criatura abortada não só contém seus restos, como também pedras. Mesmo reunidas nessa urna funerária, elas não estão destinadas a qualquer ilusão de unidade em seu repouso final, tendo pedras como irmãs na morte, garantindo sua permanência no fundo fluvial. Frankenstein reprime o aborto às sombras, ecoando o mesmo que se dá com Osíris, o deus do pós-vida, do submundo na mitologia egípcia, cujo cadáver é lançado, dentro de um caixão, ao Nilo e, após ser encontrado pela esposa Ísis, é dividido por seu irmão Set em várias partes³⁶.

Em seguida, saindo da Escócia de volta à Genebra, um corpo é achado morto, o de Clerval, numa cidade da Irlanda. Lá chegando, Victor é preso por ser suspeito na morte do estrangeiro, além de sofrer mais um colapso nervoso, que o adoce mais uma vez. Restabelecido um pouco de sua energia, ele começa a se perguntar se tudo não passaria de um

³⁶ Retomaremos esse mito egípcio no segundo capítulo.

sonho: “Toda a minha vida parecia um sonho; às vezes duvidava da verdade de tudo aquilo, pois nada daquilo se apresentava a minha mente com a força da realidade” (SHELLEY, 2013, p. 201). Pondo em cheque o que vivenciou até aquele instante, Frankenstein instaura, com suas palavras, a hesitação no leitor do romance, corroborando a ideia de que o relato não passaria de uma história inventada ou mesmo a narração das alucinações de uma mente desequilibrada, esquizofrênica. Nesse sentido, vemos aqui a hesitação fantástica todoroviana: “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (2012, p. 31), ou ainda, como coloca Roas: “Gênero transgressor em todos os níveis, a intenção última de todo texto fantástico, seu efeito fundamental e distintivo, é provocar a dúvida do leitor sobre a realidade e sobre sua própria identidade” (2014, p. 130). No entanto, não estamos afirmando que **Frankenstein** seja fantástico, muito menos é nossa intenção estabelecer um rótulo para tal narrativa, mas o de apontar tal instante em que há a inserção da dúvida: se o que foi relatado realmente ocorreu na realidade empírica de Walton e Frankenstein ou se se trataria de um sonho ou alucinações de um entorpecido ou de uma mente doentia.

O estudante é inocentado, seu pai viaja até a Irlanda, mas teme que o filho não agüente a viagem de retorno à Suíça, devido a todos os infortúnios pelos quais passara. Notando seu enfraquecimento, Frankenstein observa no que se transformou:

Meu pai desejava adiar nosso retorno, temeroso de que não agüentasse as fadigas de uma viagem, pois me reduzia a frangalhos — *a sombra de um ser humano*. Minhas forças me abandonaram. *Reduzia-me tão somente a um esqueleto*, e a febre estendida por dias e noites atacava sem piedade meu corpo enfraquecido (SHELLEY, 2013, p. 206, grifo nosso).

Todos os eventos e desabes emocionais aos quais se submeteu o suíço transformam-lhe numa “sombra de um ser humano”, num “esqueleto”, vocábulos estes que o associam a seres noturnos, de outras esferas que não a humana. Basicamente, termos que o colocam no mesmo domínio de seu carrasco, mas com uma diferença: enquanto o filho sem nome apresenta uma carcaça forte e resistente a condições extremas, o corpo do pesquisador toma uma aparência esmaecida. Na relação de duplicação entre criador e criatura, o duplicado espectraliza-se e se aproxima das franjas da morte, ao passo que a duplicata mais e mais adquire a instância imortal; o “original” vai aos poucos se perdendo, enquanto a cópia fica cada vez mais legível:

É verdade que o duplo é sempre intuitivamente compreendido como tendo uma realidade “melhor” do que o próprio sujeito — e ele pode aparecer neste sentido como representando uma espécie de instância imortal em relação à mortalidade do sujeito. Mas o que angustia o sujeito, muito mais do que a sua morte próxima, é antes de tudo a sua não-realidade, a sua não-existência. Morrer seria um mal menor se pudéssemos ter como certo que ao menos se viveu; ora, *é desta vida mesma*, por mais precívél que por outro lado possa ser, que o sujeito acaba por duvidar no desdobramento de personalidade. No par maléfico que une o eu a um outro fantasmático, o real não está do lado do eu, mas sim do lado do fantasma: não é o outro que me duplica, *sou eu que sou o duplo do outro. Para ele o real, para mim a sombra* (ROSSET, 2008, p. 88-89, grifo do autor e nosso).

Mais duas cartas inserem-se na narrativa, uma de Elizabeth e outra do próprio estudante à amada, adornando o romance com mais fragmentos textuais, costurando nessa criatura textual outros textos e, assim, contribuindo à formação de um romance teratológico, de cujo tecido desfiam-se inúmeros tentáculos de tentáculos.

Nunca sozinho nessa multidão mental, o cientista decide se casar com Elizabeth. Os arranjos são feitos, o casamento acontece e em sua lua de mel, o agouro da morte vem à cavalo:

Por que não morri ali mesmo! Por que estou eu aqui a relatar a destruição de minha maior esperança e da mais pura das criaturas da terra? Ela estava ali, sem vida, imóvel, de través sobre a cama, sua cabeça pendendo para fora e suas feições pálidas e distorcidas parcialmente cobertas pelos cabelos. Para onde quer que olhe vejo a mesma figura — seus braços sem viço, suas formas sem vida, tal como deixadas pelo assassino, estendidas sobre o ataúde nupcial (SHELLEY, 2013, p. 218).

A criatura cumpre sua promessa, mata a amada do criador, ocasionando, indiretamente, a morte posterior do pai de Frankenstein e conferindo a solidão e tristeza ao seu cruel progenitor. Uma vez sozinho e arruinado, o cientista também faz seu juramento ajoelhado às lápides de seu pai, William e Elizabeth:

Ajoelhei sobre a grama e beijei a terra e com lábios trêmulos gritei: “Pela terra sagrada sobre a qual me ajoelho, pelas sombras que me rodeiam, pela profunda e eterna dor que sinto, juro — e por ti, Ó noite, e os espíritos que a presidem — perseguir o demônio que me causou tanto sofrimento, até ele ou eu percermos em

conflito mortal. Para tanto preservarei minha vida; para executar essa dura vingança mais uma vez caminharei sob o sol e sobre a verdura da terra, que de outro modo desapareceriam ante meus olhos. E vos conclamo, espíritos dos mortos, e vós, ministros errantes da vingança, para o auxílio e condução de meu trabalho. Que o monstro maldito e demoníaco beba do profundo copo da agonia; que sinta o desespero que agora me atormenta.” (SHELLEY, 2013, p. 226).

Conjurando os espíritos noturnos, dos mortos e da vingança, Victor abandona seu lado racional entregando-se à vingança e pedindo o auxílio de forças sobrenaturais para encerrar a centelha da vida do errante que amaldiçoou sua felicidade. Em sua perseguição, ele relata o poder espiritual com que esses seres — principalmente os de seus entes queridos — auxiliam-lhe a restaurar sua energia e um pouco de sua alegria:

Assim minha vida odiosa se passou, e era durante o sono apenas que desfrutava de um pouco de alegria. Ó sono abençoado! Muitas vezes, quando me sentia pior, deitava-me para repousar, e meus sonhos me acalentavam e arrebatavam. *Meus espíritos protetores me proporcionavam esses momentos, ou antes horas, de felicidade das quais derivava a força para seguir em viagem; sem eles, teria sucumbido às dificuldades.* Durante o dia me dava ânimo e força a esperança e promessa da noite, pois em sonho via meus amigos, minha esposa e meu amado país; mais uma vez via o rosto bondoso de meu pai, ouvia os tons eloquentes da voz de minha Elizabeth, e via Clerval esbanjando saúde e juventude (SHELLEY, 2013, p. 229, grifo nosso).

Já no Pólo Norte, novamente ele evoca esses outros de si, esses protetores que lhe abençoam em sua caçada:

Depois de breve repouso, durante o qual *os espíritos dos mortos se acercaram de mim e me instigaram ao esforço e à vingança*, preparei-me para a viagem. Troquei meu trenó de terra por um mais adequado às irregularidades do oceano congelado e, adquirindo bom estoque de provisões, deixei a terra firme (SHELLEY, 2013, p. 231, grifo nosso).

Assim, sendo resgatado do bloco de gelo pelo capitão Walton, Frankenstein finaliza sua história, mas ainda a curiosidade daquele por conhecimento não fora dissipada, mesmo pelos horrores narrados pelo cientista:

Em certos momentos tentei obter de Frankenstein os pormenores da construção da criatura, mas neste ponto ele era irredutível. “Você está louco, meu amigo?”, ele dizia. “*Até onde sua curiosidade sem sentido quer levá-lo? Você também seria capaz de criar para si e para o mundo um inimigo demoníaco?* Paz, paz! Aprenda com minhas misérias e não queira aumentar a sua própria.” (SHELLEY, 2013, p. 234, grifo nosso).

A mesma obsessão do estudante presentifica-se no capitão do navio, que, ao que tudo indica, ignorou todo o potencial prejudicial que a busca do estudante lhe trouxe, como atesta as notas que tomara durante a narração:

Frankenstein descobriu que produzia notas acerca de sua história; pediu para vê-las e, então, ele próprio corrigiu e aumentou-as em diversas partes, mas principalmente no sentido de dar mais vida e espírito às conversas que teve com seu inimigo. “Já que você preservou minha narrativa”, disse, “não permitirei que *ela siga mutilada para a posteridade.*” (SHELLEY, 2013, p. 234, grifo nosso).

Assim, o texto a que temos acesso não está, a princípio, todo escrito pelas mãos de Walton, mas fortemente editado pela pena do pesquisador, corrigindo e aumentando os detalhes de sua sina. Apesar de afirmar não querer que seu relato seja mutilado, ele mesmo já traz uma forma que rompe com uma unidade textual, seja pela inclusão de outros textos em seu interior, seja pela sua inserção nas cartas do capitão inglês. Mesmo odiando o dia em que descobrira o segredo da vida, Frankenstein não consegue parar de infundir a multiplicidade em suas criaturas, textuais ou carnisais. Pondo-nos a pergunta: seria Victor, assim, um conjurador da *Legião*? Se nos basearmos na terceira lei de Arthur C. Clarke, “Qualquer tecnologia suficientemente avançada é indistinguível de magia”³⁷ (1977, p. 65), então, por meio de sua ciência extremamente avançada, Frankenstein desenha-se como um poderoso bruxo, cujos feitiços dão vida àquilo que jaz morto (sua primeira criatura), enfeitiçam tudo o que ele toca (a infusão múltipla tanto em seu experimento monstruoso quanto em sua edição textual) e amaldiçoam suas criaturas (a moldura horripilante de seu filho e o estraçalhamento de sua filha abortada); um sortilégio incontável que invoca a *Legião*.

Sob os cuidados do explorador, Frankenstein não recobra sua saúde, experimentando gotas de alegria enquanto dorme:

³⁷ No original: “Any sufficiently advanced technology is indistinguishable from magic”.

A única alegria que lhe cabe agora é a de recompor seu espírito estilhaçado na paz e na morte. Ele desfruta de um só conforto, rebento da solidão e do delírio: ele crê que, quando em sonhos trava conversa com seus amigos e deriva desse contato o consolo para sua infelicidade ou alimento para sua vingança, eles não são criações de sua fantasia, mas os próprios seres que o visitam vindos de um mundo remoto. Essa fé confere uma tal solenidade a seus devaneios que os torna a mim quase tão interessantes e acachapantes quanto a verdade (SHELLEY, 2013, p. 235).

Beirando o abismo da morte, o cientista ainda é visitado — e/ou possuído — por esses outros de seus entes queridos. O seu juramento aumenta ainda mais sua possessão legionária. Sob forma e tema opera a *Legião*, infestando o romance com uma estrutura múltipla, no qual fluem hostes demoníacas que ora são nomeadas, ora inominadas e abandonadas ao léu.

Victor Frankenstein morre, aconselhando Walton a não cometer os mesmos erros que ele. Deixado o corpo do falecido numa das salas do navio, o capitão a ela volta e lá encontra a criatura:

Não tema, pois não serei instrumento de futuros malfeitos. Meu trabalho está quase completo. A morte, nem a sua nem a de homem algum será necessária para dar fim ao fio de minha vida e realizar o que ainda resta a ser feito — somente a minha. Não pense que demorarei a realizar meu sacrifício. Devo deixar seu barco na jangada de gelo que me trouxe até aqui e procurarei pela extremidade norte do globo; erguerei minha pira funeral e reduzirei estas formas desprezíveis às cinzas, de modo que seus restos não iluminem a curiosidade alheia, nem algum miserável inconsequente que deseje criar outro ser como eu. Devo morrer. Não hei de sentir mais as agonias que hoje me consomem ou ser a presa de sentimentos insatisfeitos e, no entanto, jamais suprimidos. É morto aquele que me trouxe à vida; e quando estiver morto, a própria lembrança de nós dois rapidamente desaparecerá. Desejo não ver nunca mais o sol ou as estrelas ou sentir o vento tocando meu rosto (SHELLEY, 2013, p. 248-249).

Uma vez morto o criador, a criatura não tem mais esperanças de viver ou de ter alguma companhia. Só uma coisa lhe resta a cumprir:

“Mas agora”, ele gritou com triste e solene entusiasmo, “hei de morrer; o que agora sinto não mais sentirei. Logo essa miséria que arde em mim estará extinta. Subirei na minha pira funeral triunfante, exultando na agonia das chamas torturantes. A luz da conflagração irá se apagar; minhas cinzas serão varridas ao mar pelos ventos. Meu espírito dormirá em paz, ou se ele pensar, não pensará mais nestes termos. Adeus.”

Ele saltou pela janela da cabine assim que encerrou sua fala e seguiu sobre a jangada de gelo que deixara próxima ao navio. Logo foi levado pelas ondas para perder-se na escuridão e na distância (SHELLEY, 2013, p. 249-250).

Decidido a se suicidar em sua “pira funerária”, o monstro em nenhum momento questiona-se se logrará em tal empreendimento, somente focando no descanso eterno de seus infortúnios em vida. Embora ele possa ser ferido, a criatura mesma já atestara sua resiliência ao calor ou frio extremos e até mesmo a uma dieta branda, levantando a pergunta: teria Frankenstein descoberto, além do segredo da criação da vida, a chave da imortalidade? Nesse sentido, seria o elixir da vida eterna o resultado de sua pesquisa? Se assim for, a pergunta seria, então, por que, ao invés de tomá-lo e eternizar-se, ele infundiu a vida eterna em seu outro? Seria essa a punição final do cientista para aquele que desgraçou sua vida? Viver eternamente num mundo que o ojeriza? A (estranha) inquietação permanece e caberia ao inumano conjecturar uma possível resposta (se é que há uma) e/ou o desespero perpétuo.

Com esses múltiplos seres aqui apresentados e analisados — o romance **Frankenstein**, a criatura monstruosa, o cientista genial, o cadáver feminino despedaçado —, a *Legião* manipula e revolve os jogos criador-criatura, evocando diversas máscaras míticas — Osíris, Prometeu, Satã — e replicando os novelos que se estendem entre os diversos níveis textuais — Walton e sua irmã, Frankenstein e Elizabeth, Agatha e Félix, a criatura e sua irmã-amada destruída; a edição textual de Frankenstein ao relato escrito pelo capitão e o experimento que cria o monstro; a própria edição perpetrada por Mary Shelley à primeira versão de sua obra, que resulta na terceira — num enredo sobre a busca do conhecimento, o segredo da vida (e da imortalidade) e as consequências da ruptura de obstáculos que velam o proibido.

1.3. METAMORFOSES DEMONÍACAS OU O QUE VIMOS DE PÃ

Beirando o fim do século XIX, Arthur Machen, ficcionista galês, publica **O Grande Deus Pã** em 1890 na revista **The Whirlwind** e uma versão revisada e estendida em 1894 na forma de livro (a versão aqui usada). Stephen King, em seu site oficial e numa entrevista consigo mesmo (*Self Interview*), comenta sua inspiração para sua novela **N.** (2008), endereçando a novela de Machen como a melhor narrativa em língua inglesa:

Steve: Aquela foi sua tentativa de escrever uma história ao estilo de Lovecraft, não foi?

SK: Lovecraft não, é uma variação de “O Grande Deus Pã”, de Arthur Machen, que é uma das melhores histórias de horror já escritas. Talvez a melhor em língua inglesa. A minha não está nem perto disso, mas eu amei a chance de colocar um comportamento neurótico — o transtorno obsessivo-compulsivo — junto à ideia de um macroverso cheio de monstros. Foi uma boa combinação³⁸ (2008, p. 1).

Na esteira dos cientistas impelidos ao oculto e àquilo que transcende o mundo material, o Dr. Raymond da narrativa em questão não nega a herança de Victor Frankenstein e Henry Jekyll, afirmando ao seu amigo, o Sr. Clarke, sua crença na Medicina Transcendental:

“Seguro? É claro que é. Por si mesma a operação é extremamente simples; qualquer cirurgião poderia realizá-la.”

“E não há nenhum perigo em nenhum outro estágio?”

“Nenhum; absolutamente nenhum perigo físico, dou-lhe minha palavra. Você está sempre muito tímido, Clarke, sempre; mas conheces minha história. Eu me devoto à medicina transcendental já há vinte anos. Já ouvi me chamarem de fraude e charlatão e impostor, mas esse tempo todo eu soube que estava no caminho certo. Cinco anos atrás alcancei a minha meta, e desde então todo dia foi uma preparação para hoje à noite.”

“Eu gostaria de acreditar que é tudo verdade.” Clarke franziu o cenho e olhou com suspeita para o Dr. Raymond. “Você tem mesmo certeza, Raymond, de que sua teoria não é um fantasma — uma visão esplêndida, certamente, mas apenas uma visão afinal?” (MACHEN, 2015, p. 44).

Cético e temeroso quanto aos possíveis efeitos “fantasmáticos” que a cirurgia pode causar, Clarke não parece confiante na teoria que o cientista pretende provar, mas não chega a se posicionar fortemente como o faz o materialista Dr. Lanyon quanto aos experimentos de Jekyll em **O médico e o monstro**. Inclusive, em momento avançado na novela, Clarke não consegue conter sua curiosidade pelo que se alastra nos cantos obscuros do universo, ao ponto de ter uma gaveta com documentos que versam sobre o oculto e o sobrenatural. Tentando acalmá-lo, Raymond explica sua visão sobre o mundo:

³⁸ No original: “Steve: *That was your attempt to write a Lovecraft-style story, wasn't it?*”

SK: *Not Lovecraft; it's a riff on Arthur Machen's 'The Great God Pan,' which is one of the best horror stories ever written. Maybe the best in the English language. Mine isn't anywhere near that good, but I loved the chance to put neurotic behavior—obsessive/compulsive disorder—together with the idea of a monster-filled macroverse. That was a good combination”.*

Olhe ao seu redor, Clarke. Você vê a montanha, e colina seguida de colina, como uma onda segue a outra, você vê o bosque e o pomar, os campos de grão maduro, e os riachos que seguem até as campinas nas margens do rio. Você me vê aqui ao seu lado, e ouve minha voz; mas eu te digo que tudo isso — sim, daquela estrela que acaba de se acender no céu até o chão sólido sob nossos pés — *eu digo que todas essas coisas são apenas sonhos e sombras; as sombras que escondem o mundo verdadeiro de nossos olhos*. Há um mundo real, mas está além desse glamour e dessa visão, dessas “caçadas em Arras, sonhos em uma carreira,” além de todos eles como atrás de um véu; mas eu sei, Clarke, que você e eu veremos esse véu ser erguido esta noite diante de nossos próprios olhos. Você pode pensar que tudo isso é estranho; *pode ser estranho, mas é verdade, e os antigos sabiam o que levantar o véu significa. Eles chamavam isso de ver o Deus Pã* (MACHEN, 2015, p. 54, grifo nosso).

Desvelar o velado, ver o outro lado, vislumbrar o Deus Pã: o objetivo do doutor baseia-se primordialmente num viés platônico, numa divisão entre um mundo físico e um mundo metafísico, e na possibilidade de se ver este último a partir do plano terreno, por meio de um rearranjo celular no cérebro da pessoa:

Sim. Uma lesão pequena na massa cinzenta, isso é tudo; um rearranjo frívolo de algumas células, uma alteração microscópica que não seria notada por noventa e nove dentre cem especialistas de neurologia. Eu não quero entediá-lo com detalhes, Clarke; eu poderia te revelar grande quantidade de detalhe técnico que soaria bastante impressionante, e te deixaria tão esclarecido quanto agora (MACHEN, 2015, p. 65, grifo nosso).

O conhecimento do cientista revela-se, assim, como algo da esfera incomum da Ciência, impossível de ser detectado pela maioria dos especialistas do campo neurológico. Apesar de apontado o que será feito, a técnica em si não é exposta, da mesma forma que a fabricação de autômatos de Coppelius-Coppola, Spalanzani e o pai de Nathanael, o segredo de Frankenstein e os ingredientes da fórmula de Jekyll não o são.

Ainda em sua conversa com o amigo, o cientista passa a uma comparação, a fim de expor o que significa sua descoberta, o seu conhecimento:

Suponha que um electricista de nossos dias de repente percebesse que ele e seus amigos estiveram meramente brincando com seixos que confundiram com os alicerces do mundo; *suponha que tal homem visse todo o espaço se abrir diante da*

corrente, e as palavras dos homens dispararem até o sol e além do sol e até os sistemas além, e a voz de homens de fala articulada ecoar no vazio que limita nossos pensamentos. Considerando analogias em geral, essa é uma boa analogia do que eu fiz; você pode entender agora um pouco do que eu senti quando estive aqui uma noite; era uma noite de verão, e o vale estava mais ou menos como está agora; eu estive aqui, e vi diante de mim o abismo profundo que se escancara entre dois mundos, o mundo da matéria e o mundo do espírito; eu vi a grande profundidade vazia abrir-se obscuramente diante de mim, e naquele instante uma ponte de luz saltou da terra para a margem desconhecida, e o abismo foi percorrido.

[...] Esse grupo é, como se sabe, espaço de especulação, um mero terreno para teorias mirabolantes. Eu não estou na posição de Browne Faber e os outros especialistas, estou completamente instruído quanto às possíveis funções desses centros nervosos no esquema geral das coisas. Com um toque eu posso levá-las a funcionar, com um toque, eu digo, eu posso libertar a torrente, com um toque eu posso completar a comunicação entre este mundo dos sentidos — deixaremos para completar essa sentença mais tarde. Sim, a faca é necessária; mas pense no que aquela faca realizará. Irá demolir completamente o muro sólido dos sentidos, e provavelmente, pela primeira vez desde que o homem foi feito, um espírito contemplará um mundo espiritual. Clarke, Mary verá o Deus Pã! (MACHEN, 2015, p. 84-92, grifo nosso).

Nessa metáfora, o saber de Raymond está séculos a frente ao de seus colegas mais ortodoxos, como ele mesmo descreve, enquanto eles brincam com seixos, ele observa o cosmos e miríades de suas estrelas. Apesar de plasmar o homem da Ciência que consegue conciliar o saber científico com o sobrenatural, o doutor não equilibra o seu progresso extremo com a ética:

“Pense muito bem nisso, Raymond. É uma grande responsabilidade. Algo pode dar errado; você se tornaria um homem miserável pelo resto de seus dias.”

“Não, acho que não, mesmo se o pior acontecesse. Como você sabe, eu resgatei Mary das ruas, e de uma morte por inanição quase certa, quando ela era criança. *Acho que a vida dela é minha, para ser usada como eu bem entender* (MACHEN, 2015, p. 102, grifo nosso).

Logo, os seus avanços não se importam com os prováveis riscos passíveis de ocorrer com os outros de sua espécie, não impondo limites em sua pesquisa. Desse modo, o Dr. Raymond tem a mesma *hubris* de Frankenstein, a mesma sede ilimitada pelo conhecimento, nem que isso signifique a morte de Mary.

Enquanto o cientista acerta os preparativos para a cirurgia, Clarke observa os jogos luminares que se formam ao longo do laboratório, para logo em seguida entrar num torpor devido ao poder alucinógeno do líquido volátil manuseado pelo doutor, adentrando numa lembrança que se mescla, aparentemente, a uma ilusão:

Clarke, nas profundezas de um sonho, estava ciente de que a trilha desde a casa de seu pai o levava a descobrir um país desconhecido, e ele se maravilhava com a estranheza disso tudo, quando de repente, em lugar do zumbido e murmúrios do verão, um silêncio infinito pareceu cair sobre tudo, e o bosque se silenciou, e por um momento no tempo ele se viu frente a frente com uma presença, que não era nem homem, nem fera, nem vivo, nem morto, mas todas as coisas juntas, a forma de todas as coisas, mas ela própria desprovida de forma. E nesse momento, o sacramento da alma e do corpo se dissolveu, e uma voz pareceu clamar “vamos seguir adiante,” e então veio a escuridão da escuridão além das estrelas, a escuridão da eternidade (MACHEN, 2015, p. 153).

Com todas as formas e sem uma forma, um misto incongruente que atrai a escuridão das escuridões, a *Legião* metamórfica presentifica-se. Observe-se que essa entidade, ao abarcar pares antinômicos, homem/animal, vida/morte, age da mesma forma que o quase-conceito *phármakon* de Jacques Derrida exposto em **A farmácia de Platão** (1968): no ensaio, o filósofo discorre sobre o *phármakon* no **Fedro**, de Platão, aproximando-o da questão da escritura e como tal quase-conceito (já que o autor não chega a uma definição, a uma delimitação completa, fechada) assume uma natureza aporética, sendo um e outro ao mesmo tempo num ciclo de indecidibilidade interminável, presente e veneno, luz e trevas; nas suas palavras, “O *phármakon* e a escritura são, pois, sempre uma questão de vida [e] de morte” (2005, p. 52). O que acontece à figura monstruosa no sonho de Clarke é uma manifestação onírica/ilusória do *phármakon*, mas como se verá posteriormente, tal sonho se provará ser uma premonição, visto que a personagem Helen Vaughan, ao fim da história, apresentará a mesma natureza híbrida, indecidível, da figura desconhecida na alucinação/sonho de Clarke.

Com a vinda de Mary, a experiência inicia-se:

“Agora, feche seus olhos,” ele disse. A garota cerrou as pálpebras, como se estivesse cansada e quisesse dormir, e *Raymond colocou o frasco verde sob as narinas dela. O rosto dela ficou branco, mais branco do que o vestido; ela se contorceu fracamente*, e então com um sentimento forte de submissão dentro dela, cruzou os braços sobre o peito como uma criancinha prestes a fazer sua oração. *A luz intensa*

da lâmpada caiu sobre ela, e Clarke viu mudanças passarem rapidamente pelo rosto como as mudanças de sombras sobre uma colina quando as nuvens de verão pairam diante do sol. E então ela se deitou toda branca e parada, e o médico ergueu uma das pálpebras dela. Ela estava totalmente inconsciente. Raymond apertou com força uma das alavancas e a cadeira inclinou-se para trás instantaneamente. Clarke o viu cortar um círculo, como uma tonsura, de cabelo dela, e a lâmpada foi movida ainda mais perto. Raymond sacou um pequeno instrumento brilhante de um pequeno estojo, e Clarke se virou estremeando. Quando ele olhou de volta, o médico estava enfaixando a ferida que abria.

“Ela despertará em cinco minutos.” Raymond ainda estava perfeitamente calmo. “Não há nada mais a se fazer; nós só podemos esperar.”

[...] Então, enquanto eles olhavam, eles ouviram um longo suspiro arrastado, e de repente a cor que desaparecera retornou às faces da garota, e de súbito os olhos dela se abriram. Clarke retraiu-se diante deles. Eles brilhavam com uma luz terrível, olhando muito longe, e uma expressão de assombro tomou-lhe o rosto, e as mãos dela se esticaram para tocar o que parecia invisível; mas em um instante a expressão de assombro desapareceu, e foi substituída pelo mais terrível horror. Os músculos do rosto dela se contorceram horrivelmente, ela se contorceu da cabeça aos pés; a alma parecia se contorcer e estremecer dentro do abrigo de carne. Era uma visão horrível, e Clarke adiantou-se conforme ela caiu gritando no chão.

Três dias mais tarde, Raymond levou Clarke até o leito de Mary. Ela estava desperta, virando o rosto de um lado para o outro, e sorrindo languidamente.

“Sim,” disse o médico, ainda bem relaxado, “é uma pena e tanto; ela é uma louca sem cura. Entretanto, isso não poderia ser evitado; e, afinal de contas, *ela viu o Grande Deus Pã.*” (MACHEN, 2015, p. 171-190, grifo nosso).

Utilizando um fármaco para anestésiar a paciente, a partir do qual se dá uma breve transformação no seu rosto (as mudanças tonais e as observadas por Clarke) — um eco distante da droga transformadora de Jekyll —, o Dr. Raymond executa a incisão no cérebro da garota e após alguns minutos os olhos dela apresentam um brilho que aterroriza Clarke, seguindo-se o “toque do invisível” e as convulsões horríveis. A cisão entre os dois mundos esfacela-se para os olhos de Mary que tudo veem; similar ao efeito das lentes de Coppelius, ela vê algo que extrapola a materialidade, o que jaz no “outro lado”. Expandindo a percepção da mulher, Raymond cria uma janela para esse além-mundo, uma janela interdimensional aberta na janela da alma da garota. Ver o Grande Deus Pã equivale a ver pelas lentes de Coppola, todas ao mesmo tempo, e o resultado é a iminência da loucura.

Como se expôs, o ceticismo de Clarke é algo paradoxal à sua curiosidade pelo místico, demonstrando-se assim uma personagem dupla, dividida entre o racional e o sobrenatural,

rememorando os pares Clara-Nathanael e Victor-Elizabeth das narrativas analisadas anteriormente:

O Sr. Clarke, o cavalheiro escolhido pelo Dr. Raymond para testemunhar o estranho experimento do Deus Pã, era uma pessoa em cujo caráter a precaução e a curiosidade estavam estranhamente misturadas; em seus momentos mais sóbrios ele pensava sobre o incomum e excêntrico com aversão indisfarçada, e ainda assim, no fundo de seu coração, havia uma curiosidade de olhos escancarados com respeito a todos os elementos mais recônditos e esotéricos na natureza humana.

Essa última tendência foi a que prevalecera quando ele aceitou o convite de Raymond, pois embora seu julgamento considerado tivesse sempre repudiado as teorias do doutor como a maior das bobagens, *ele ainda assim abraçara secretamente uma crença na fantasia, e teria se regozijado em ver tal crença confirmada* (MACHEN, 2015, p. 195, grifo nosso).

E além disso, como se disse em parágrafos prévios, a coluna de sua fé no oculto é acompanhada por diversos documentos sobre o mórbido e um grande tomo contendo suas memórias mais preciosas sobre o assunto:

e Clarke acabava lançando olhares de doce desejo na direção de uma velha escrivaninha japonesa, que ficava a uma distância agradável da lareira.

Como um menino diante de um armário contendo doces geleias, por algum tempo, ele hesitava indeciso, mas o desejo sempre prevalecia, e Clarke acabava puxando a cadeira, acendendo uma vela, e sentando-se diante da escrivaninha. Seus escaninhos e gavetas fervilhavam com documentos dos assuntos mais mórbidos, e no fundo repousava um grande volume manuscrito, no qual ele havia inscrito dolorosamente as gemas da sua coleção. Clarke tinha uma antipatia forte contra literatura publicada; a história mais assombrosa não o interessava se fosse impressa; seu único prazer consistia em ler, compilar, e *rearranjar o que ele chamava de suas “Memórias para provar a Existência do Diabo,”* e quando se dedicava a essa atividade, a tarde parecia voar e a noite parecia curta demais (MACHEN, 2015, p. 214, grifo nosso).

Em seu altar, a escrivaninha japonesa, a profissão de fé perante a leitura do livro sagrado, “Memórias para provar a Existência do Diabo”, é acompanhada pelo leitor por meio da inserção de uma narrativa contada por seu amigo, o Dr. Phillips:

Narrativa Singular que me foi narrada pelo meu Amigo,
Dr. Phillips. Ele me assegura que todos os fatos

Aqui relatados são estritamente e totalmente verdadeiros,
 Mas se recusa a dar ou os Sobrenomes das
 Pessoas Envolvidas, ou o Lugar onde estes
 Eventos Extraordinários ocorreram.

O Sr. Clarke começou a ler o relato novamente pela décima vez, olhando de relance ocasionalmente para as notas a lápis que ele fizera quando seu amigo lhe contara a história. Era do feitio dele orgulhar-se de uma certa habilidade literária; ele tinha uma boa opinião de seu estilo, e se esforçou em arranjar as circunstâncias em ordem dramática. Ele leu a seguinte história (MACHEN, 2015, p. 224-234, grifo nosso).

É a partir dessa narrativa que tomamos contato com a história de Helen V., uma garota enviada a morar com um tutor numa aldeia interiorana, cuja aparência é dotada de certa estranheza: “Ela era, no entanto, de um tipo muito diferente dos habitantes da aldeia, sua pele era de um tom moreno claro e pálido, e suas feições eram fortemente marcadas, e de um caráter um tanto estranho” (MACHEN, 2015, p. 254). Esse é um dos primeiros relatos inseridos no interior da novela que se revelará como uma narrativa em moldura, contendo diversos documentos de naturezas diversas, espelhando o mesmo que se dá com o conto de Hoffmann e o romance de Shelley.

Segundo instruções do responsável anterior, o novo tutor não deveria cercear a liberdade da garota, que exhibe uma forte conexão com a floresta. Numa de suas caminhadas, um menino escuta uma espécie de canto, que o atrai até o lugar em que ela se encontra junto, segundo a criança, a um “homem nu”:

Ele despertou de repente, como declarou, por causa de um som peculiar, um tipo de canto, ele o chamara, e ao espiar através dos galhos, ele viu Helen V. brincar na grama com “um estranho homem nu,” que ele pareceu incapaz de descrever em mais detalhes. Ele disse que ele se sentiu terrivelmente aterrorizado e correu gritando pelo pai. Joseph W. prosseguiu na direção indicada pelo filho, e achou Helen V. sentada na grama no meio de uma clareira ou espaço aberto deixado por queimadores de carvão (MACHEN, 2015, p. 273-281).

A visão da cena traumatiza o menino com terrores noturnos que, ao que tudo indica, apavorou-se com a nudez masculina ou algo intrínseco ao corpo do homem ou ainda com o que esse estranho e Helen faziam juntos. A cena, que apresenta um brincar com tal homem

despido, chega a assumir um cunho sexual, relação essa que se complicará com a aparência do sujeito, apontada pelo garoto, após o incidente, a uma cabeça de uma estátua de um sátiro:

O médico lhe deu um forte sedativo e depois de duas horas declarou-o bom o suficiente para andar para casa, mas ao passar pelo saguão os paroxismos de terror retornaram e com violência adicional. O pai percebeu que a criança apontava algum objeto, e ouviu o velho grito, “o homem no bosque,” e ao olhar na direção indicada viu uma cabeça de pedra de aparência grotesca, que havia sido embutida na parede acima de uma das portas. Parece que o dono da casa fizera alterações recentes em suas premissas e ao cavar os alicerces de certas oficinas, os homens tinham encontrado uma cabeça estranha, evidentemente do período romano, que fora alocada da maneira descrita. *A cabeça foi pronunciada pelos arqueólogos mais experientes do distrito como sendo de um fauno ou sátiro* (MACHEN, 2015, p. 291-300, grifo nosso).

Numa inserção dentro da inserção, Clarke destaca que “[O Dr. Phillips me disse que ele viu a cabeça em questão, e me assegura que nunca tivera um pressentimento tão vívido e intenso de maldade.]” (MACHEN, 2015, p. 300). A ambientação da floresta, a nudez masculina e a associação do garoto entre o homem do bosque e um fauno aponta-nos à figura mitológica de Pã, que assombra a pequena Helen, assim como parece compartilhar suas idiossincrasias com a menina. Na mitologia grega,

Pã é um deus dos pastores e dos rebanhos, oriundo provavelmente da Arcádia, embora o seu culto tenha se expandido por todo o mundo helénico. É representado como uma divindade semi-humana, semianimal. O rosto barbudo e enrugado, de queixo saliente, tem uma expressão animalesca de manha, a testa é ornamentada por dois cornos. O corpo é peludo, os membros inferiores são de bode, os pés apresentam um casco ofendido, a pata é magra e nervosa. É dotado de prodigiosa agilidade; rápido na corrida, trepa facilmente aos rochedos; sabe ainda dissimular-se nas moitas, onde se esconde para espionar as Ninfas, ou para dormir, quando ao meio-dia o sol abrasa, altura em que é perigoso incomodá-lo. Aprecia a frescura das fontes e a sombra dos bosques, encarnando assim o gosto dos pastores e dos seus rebanhos. Pã é também uma divindade com uma considerável actividade sexual: persegue ninfas e mancebos com igual paixão. Dizia-se ainda que, sempre que a sua incursão amorosa era infrutífera, procurava sozinho um meio de se satisfazer (GRIMAL, 2005, p. 345).

Assim, vemos que a leitura de uma relação sexual entre a garota e o homem-fauno toma base no forte apetite sexual de Pã e que seu corpo monstruoso híbrido provavelmente seja a fonte do medo do menino. Seguindo a chave de leitura de que se trata do deus Pã e no que implica a associação de Helen com tal entidade, veremos que a monstruosidade e o comportamento fauniano contaminarão a garota, ao ponto de afetar outra criança, Rachel M., com quem nutrirá uma “amizade íntima”:

No início do verão de 1882, *Helen começou a desenvolver uma amizade de caráter peculiarmente íntimo com Rachel M.*, a filha de um próspero fazendeiro na vizinhança. Essa garota, que era um ano mais nova que Helen, era considerada por muitos como a mais bela das duas, embora as feições de Helen tivessem de modo geral se suavizado conforme ela crescera. As duas garotas, que estavam juntas em todas as oportunidades possíveis, apresentavam um contraste singular, uma com sua pele morena clara e aparência quase italiana, e a outra do proverbial branco e vermelho dos nossos distritos rurais (MACHEN, 2015, p. 308).

Assim como o garoto que tivera um forte trauma ao “ver o Grande Deus Pã”, Rachel também não escapará dos efeitos desse relacionamento, saindo tragicamente afetada:

Helen ainda retinha sua extraordinária predileção pela floresta, e em muitas ocasiões Rachel a acompanhara, as duas amigas saindo de manhã, e permanecendo no bosque até o entardecer. Uma ou duas vezes após essas excursões, a Sra. M. achou que a filha agia de modo um tanto peculiar; ela parecia lânguida e sonhadora, e como foi expresso, “*diferente dela mesma,*” mas essas peculiaridades pareceram um tanto banais para serem comentadas. *Uma tarde, no entanto, após Rachel voltar para casa, a mãe dela ouviu um barulho que parecia choro abafado no quarto da garota, e ao entrar a encontrou deitada e seminua na cama, evidentemente em grande aflição.* Assim que viu a mãe, ela exclamou, “Ah, mãe, mãe, por que você me deixou ir para a floresta com Helen?” A Sra. M. se assustou com uma pergunta tão estranha, e começou a fazer suas próprias perguntas. Rachel contou-lhe uma história estranha. Ela disse...

Clarke fechou o livro com um estalo (MACHEN, 2015, p. 308-318, grifo nosso).

Os constantes passeios com a peculiar italiana afetam Rachel, indiciando um processo de replicação (a estranheza em seu comportamento, “lânguida e sonhadora”) via uma educação bucólica, ou, segundo os olhos da mitologia judaico-cristã, uma educação herética e profana, uma educação pela noite, fazendo-a vítima de um provável estupro. Um estupro cujo

autor, se considerarmos a entidade que assombra Helen, é a divindade Pã, ou ainda Pã através de Helen, denotando um caráter mediúnic ou, noutra interpretação, que realmente a estranha menina tenha abusado sexualmente de Rachel, o que sustenta a ideia de seu tutelado/culto ao deus sátiro³⁹. Mais do que um simples vislumbre do outro lado, o experimento de Raymond permite a passagem entre mundos, na analogia que fizemos no começo do subcapítulo, não simplesmente uma janela, mas um portal completo, um canal que se originara a partir de sua paciente-vítima Mary. A conexão entre esta e Helen, assim, delineia-se vagamente, tendo em comum o laço com Pã.

Clarke, mesmo estarecido, finaliza a leitura da história:

Mas Phillips contara sua história até o fim, concluindo:

“A fuga dela permanece um mistério até hoje; ela desapareceu em plena luz do dia; eles a viram andando em uma campina, e alguns momentos depois ela não estava lá.”

Clarke tentou conceber a coisa toda de novo, enquanto estava sentado perto do fogo, e de novo sua mente estremeceu e se retraiu, chocado diante da visão de tais elementos horríveis e indescritíveis entronados como estavam, e triunfantes na carne humana. *Diante dele se abria a visão difusa da trilha verde na floresta, como seu amigo a descrevera; ele viu as folhas balouçantes e as sombras trêmulas na grama, ele viu a luz do sol e as flores, e longe, longe na distância, as duas figuras se moveram na direção dele. Uma era Rachel, mas a outra?*

Clarke tentara o melhor que podia não acreditar, mas no fim do relato, como ele escrevera em seu livro, ele colocara a inscrição:

ET DIABOLUS INCARNATE EST. ET HOMO FACTUS EST (MACHEN, 2015, p. 328-337, grifo nosso).

O desaparecimento sobrenatural de Helen impacta Clarke, evocando o mesmo tipo de visão que tivera no laboratório de Raymond, fazendo-o agora ver Rachel e alguém desconhecido numa trilha na floresta. Lutando para revigorar seu ceticismo, o homem falha, como atesta sua rubrica em latim no livro: “E o diabo se encarnou. E se fez homem”. Com isso, a relação entre Pã e o Diabo é estabelecida, bem como a afirmação de sua vinda à terra. Logo, a presença do *Doppelgänger* manifesta-se nessa associação satânica: uma máscara que

³⁹ Esse conjunto imagético ecoa o quadro **O sabá das bruxas** (1798), de Goya, no qual temos um culto de bruxas à figura de um bode, o que espelha a leitura do culto de Helen a Pã, o deus sátiro e, simultaneamente, traça a possibilidade de ler a garota como uma bruxa. Desse modo, o que o menino e Rachel tenham visto ou participado talvez se tratasse de um sabá e as duas crianças fossem sacrifícios ofertados pela jovem italiana ao deus Pã. No século XXI, esse imaginário é resgatado em variadas obras, por exemplo, no filme **A bruxa** (2015), de Robert Eggers.

une duas mitologias, a judaico-cristã e a grega, numa relação dupla (tripla), Helen-Pã, Pã-Diabo, Diabo-Helen, Pã-Diabo-Helen; duplos de duplos que se juntam ao assombro legionário de Clarke em seu torpor. Paralela a isso, está a tessitura da novela que já acumula seu primeiro fragmento textual, no qual se enxertam as notas de Clarke. Ao longo de nossa análise, esse aspecto textual será reiterado.

Após isso, numa mudança de cenário, o leitor é introduzido ao personagem Villiers: “Villiers se orgulhava de ser um explorador experiente de tais labirintos e becos obscuros da vida londrina, e nessa busca infrutífera ele mostrava uma assiduidade que era digna de ser empregada de modo mais sério” (MACHEN, 2015, p. 354). Saindo de um restaurante, ele depara-se com um antigo amigo de faculdade, Charles Herbert, agora um mendigo. Enquanto conversa com o homem arruinado e lhe serve um prato de comida, ele revela o motivo de sua ruína:

“Sim, eu me casei, Villiers. Conheci uma garota, uma garota da mais maravilhosa e incomum beleza, na casa de algumas pessoas que eu conhecia. Não posso te dizer a idade dela; eu nunca soube, mas pelo que posso adivinhar, eu acho que ela devia ter dezenove quando eu a conheci. Meus amigos a conheceram em Florença; ela lhes dissera que era uma órfã, *a filha de um pai inglês e uma mãe italiana*, e ela os encantou assim como me encantou. A primeira vez que a vi foi durante um jantar. Eu estava perto da porta falando com um amigo, quando de repente, acima do zumbido e barulho das conversas, eu ouvi uma voz que parecia fazer meu coração acelerar. Ela estava cantando uma canção italiana. Eu fui apresentado a ela naquela noite, e em três meses me casei com Helen. Villiers, aquela mulher, se é que posso chamá-la de mulher, corrompeu minha alma. Na noite do casamento, eu me encontrei sentado no quarto dela no hotel, ouvindo-a falar. *Ela estava sentada na cama, e eu a ouvi conforme falava com sua bela voz, falava de coisas que mesmo agora eu não ousa sussurrar na noite mais negra, mesmo que estivesse no meio de uma floresta.*

Você, Villiers, você pode achar que conhece a vida, e Londres, e o que acontece dia e noite nessa cidade horrível; pelo que posso dizer você pode ter ouvido falar das coisas mais vis, mas eu te digo que não podes ter ideia do que eu sei, nem em teus sonhos mais horríveis e fantásticos tu poderias ter imaginado a sombra mais fraca do que eu ouvi – e vi. Sim, vi.

Eu vi o incrível, tais horrores que até mesmo eu paro no meio da rua para me perguntar se é possível que um homem contemple tais coisas e viva. Eu [*sic*] um ano, Villiers, me tornei um homem arruinado, de corpo e alma – de corpo e alma.”

[...] “Sim; ela desapareceu uma noite [...] Eu poderia te dizer certas coisas que te convenceriam, mas você nunca teria outro dia feliz na sua vida. *Você passaria o*

resto da sua vida como eu passo a minha, um homem assombrado, um homem que viu o inferno.”

[...] “Por falar nisso, Herbert,” disse Villiers, conforme se despediam diante da porta, “qual o nome de sua esposa? Você disse Helen, eu acho? Helen de quê?”

“O nome pelo qual ela [*sic*] passava quando a conheci era Helen Vaughan, mas se é o nome dela eu não posso garantir. Não acho que ela tinha um nome. Não, não nesse sentido. Apenas seres humanos possuem nomes, Villiers; não posso dizer mais nada. Adeus. Sim, eu não deixarei de chamar se conseguir pensar em um modo pelo qual podes me ajudar. Boa noite.” (MACHEN, 2015, p. 381-410, grifo nosso).

Casado, segunda sua descrição, com um ser infernal, a relação entre Helen V. e Helen Vaughan é inevitável, como se vê pelas iniciais idênticas de seus nomes, a aura de morte que delas emana e a nacionalidade italiana⁴⁰ de sua mãe. Passando por um terceiro caso de alguém que se aproxima da mulher, denotamos um *modus operandi*: toda e qualquer pessoa que se associa ou simplesmente vê Helen Vaughan sofre severas consequências em sua vida. Essa aura mortal se intensificará ao longo dos outros relatos, que lhe concederá a persona da *femme fatale*.

Digredindo sobre a história que ouvira, Villiers pondera:

“Não,” ele pensou, “certamente não o fim, provavelmente apenas o começo. *Um caso como este é como um conjunto de caixas chinesas; você abre uma após a outra e encontra um trabalho mais inusitado em cada caixa.* O mais provável é que o pobre Herbert seja apenas uma das caixas do lado de fora; há outras mais estranhas a se seguir.” (MACHEN, 2015, p. 419, grifo nosso).

Nessa comparação do caso às caixas chinesas — processo idêntico ao empregado na boneca russa *matryoshka* —, a fala do personagem também pode ser atribuída à própria narrativa do autor galês, que se desenvolve nesse percurso, uma narrativa em moldura, texto no interior de texto, contendo cartas e outros fragmentos textuais, cada um fazendo emergir os horrores que derivam do experimento do Dr. Raymond.

Numa conversa com seu amigo Austin, Villiers comenta sobre Charles Herbert e descobre, então, sobre o caso de um homem encontrado morto em frente ao número vinte na

⁴⁰ Note-se a interessante confluência para a Itália que ocorre aqui e em “O homem da areia” quanto à figura infernal: no caso da narrativa de Machen, em Helen Vaughan e, na de Hoffmann, em Coppélius-Coppola e Spalanzani, semelhança essa que talvez possa ser lida como uma das características do Gótico presente nessas duas obras, a saber, o apreço pelo exótico, pelo estrangeiro.

Rua Paul⁴¹, casa que pertencia aos Herberts na época. Relatando a fala do médico que analisara o cadáver, Austin revela a causa do óbito: “eu sei perfeitamente bem o que causou a morte. *O desconhecido morreu de medo, de puro e mais terrível temor; nunca vi antes feições tão horripelantemente contorcidas em todos os meus anos de prática*, e eu já vi as faces de mortos das mais variadas causas” (MACHEN, 2015, p. 475, grifo nosso).

Em sua história da Rua Paul, Austin esbarra no que foi dito sobre a Sra. Herbert:

“Bem, eu mal sei como te dizer isso. *Todo mundo que a viu na delegacia de polícia disse que ela era ao mesmo tempo a mulher mais bela e a mais repulsiva que eles já viram. Eu falei com um homem que a vira, e eu te asseguro que ele certamente se arrepiava conforme tentava descrever a mulher, mas ele não conseguia dizer porquê. Ela parece ser um tipo de enigma*; e eu espero que se um morto pudesse contar histórias, ele teria contado algumas bem incômodas. E aqui você está de novo em mais um quebra-cabeça; o que um cavalheiro respeitável do campo como o Sr. Desconhecido (nós o chamaremos assim se você não se importa) poderia querer em uma casa tão estranha quanto a Número 20? É de qualquer modo um caso muito estranho, não é mesmo?”

[...] Villiers foi embora, pensando no seu conceito de caixas chinesas; aqui estava um trabalho bem inusitado, de fato (MACHEN, 2015, p. 485-495, grifo nosso).

Envolta num enigma físico paradoxal, a descrição da aparência de Helen Herbert assemelha-se muito às de Edward Hyde, o infame assassino e o duplo monstruoso do doutor do romance de Stevenson, em que as pessoas que o vêem não conseguem fazer uma descrição completa, sempre faltando *algo mais*: “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’” (STEVENSON, 2011, p. 31-32). Nessas descrições, tanto Hyde quanto Helen possuem uma configuração física repulsiva e também algo desconhecido, um enigma indecifrável. No caso da mulher, seja essa repulsa involuntariamente aumentada ou ainda algum poder latente por sua devoção/conluio a/com Pã, a morte causada por medo — a primeira vítima da *femme fatale* — também é outra característica similar ao monstro de Jekyll, visto a morte de Lanyon incitada por ter testemunhado o segredo da transformação. Assim, além do vínculo com Mary

⁴¹ Coincidentemente, o nome dessa rua nos remete a dois autores que se conectam à nossa discussão: a Jean Paul, o criador do termo *Doppelgänger*, bem como a Edgar Allan Poe, este último devido à pronúncia de seu sobrenome, que é a mesma do autor alemão e da rua em questão. Interessante que os Herbert tenham escolhido esse endereço para sua morada, uma escolha que muito mais se alinha a uma decisão tomada pela peculiar Sra. Helen Herbert, fazendo dessa “rua de duplos” o endereço de sua casa.

e Helen V., Helen Vaughan ganha outra alcunha, Helen Herbert, aumentando a sua coleção identitária.

Voltando a Clarke, sua curiosidade sobre o último caso passa ao nível de vício, levando-o a ler e reler suas memórias editadas sobre vários acontecimentos sobrenaturais. A seguir, ele é visitado por Villiers, um de seus amigos, que o coloca a par da história de Herbert e descreve sua ida ao número vinte da Rua Paul, antiga moradia dos Herberts:

“Eu sempre gostei bastante de visitar casas abandonadas; há um tipo específico de fascinação nos cômodos vazios e desolados, com os pregos brotando das paredes, e a poeira grossa sobre os peitoris das janelas. Mas eu não gostei de ir até o Número 20, na Rua Paul. *Eu mal coloquei meu pé no corredor quando notei uma sensação estranha e pesada na atmosfera da casa. É claro, todas as casas vazias são abafadas, e assim por diante, mas desta vez era algo bem diferente; eu não posso descrevê-lo para você, mas parecia prender o fôlego.*

Eu entrei no saguão e no quarto dos fundos, e nas cozinhas no porão; estavam todos sujos e empoeirados, como se esperaria, mas havia algo estranho em todos esses lugares. Eu não conseguiria definir para você o que era, apenas que senti uma sensação muito estranha. Era um dos cômodos no primeiro andar, no entanto, que estava pior. *Era um cômodo até que grande, e em algum momento certamente fora mais animado, mas quando eu vi a tinta, o papel de parede, e tudo o mais estava tudo bem desolado. Mas o cômodo estava cheio de horror, eu senti meus dentes rangerem conforme coloquei minha mão na porta, e quando entrei, pensei que cairia desmaiado no chão. Contudo, eu me levantei, e me coloquei contra a parede oposta, imaginando o que poderia haver naquele cômodo para fazer meus membros tremerem, e meu coração bater como se fosse chegada a hora da morte.* Em um canto havia uma pilha de jornais jogados no chão, e eu comecei a lê-los; eram edições de três ou quatro anos atrás, algumas rasgadas, e algumas amassadas como se tivessem sido usadas como papel de embrulho. *Eu virei a pilha e lá no meio achei um desenho bem curioso; eu o mostrarei a você. Mas não consegui permanecer na sala; senti que estava me oprimindo.* Fiquei agradecido por conseguir sair, são e salvo, para o céu aberto. As pessoas me encararam conforme andei pela rua, e um homem disse que eu estava bêbado. Eu cambaleava de um lado da calçada para outro, e o melhor [*sic*] eu pude fazer foi levar a chave para o agente e ir para casa. Eu fiquei de cama por uma semana, sofrendo do que meu médico dizia ser colapso nervoso e exaustão (MACHEN, 2015, p. 536-555, grifo nosso).

Considerando os rumores sobre Helen Herbert e a morte do sujeito na frente da casa, a casa fora impregnada pela malignidade da mulher, presenciando o inferno que a Sra. Herbert

promovia e justificando a força opressora da qual Villiers é vítima. Em outras palavras, o Numero 20 da Rua Paul mostra-se um *locus horribilis*, um lugar de opressão e horrores, uma casa maldita.

O assunto verte, então, à morte de Charles Herbert, que morrera de fome, a segunda vítima de Helen, cujo retrato é mostrado por Villiers:

Villiers tirou um pequeno embrulho fino do bolso. Estava coberto de papel marrom, e amarrado com barbante, e os nós eram complicados. Apesar de si, Clarke sentiu-se curioso; ele inclinou-se para frente na cadeira conforme Villiers desfez dolorosamente o laço, e desdobrou a capa externa. Dentro estava uma segunda camada de papel de embrulho, e Villiers a tirou e entregou a pequena folha de papel para Clarke sem uma palavra. Houve um silêncio tumular na sala por cinco minutos ou mais; os dois homens se sentaram tão imóveis que podiam ouvir o tique-taque do grande relógio antigo que ficava do lado de fora, lá no salão, e na mente de um deles a monotonia lenta do som despertou uma memória bem, bem distante. Ele encarava intensamente o pequeno esboço a caneta de tinta da cabeça da mulher; ela fora obviamente desenhada com grande cuidado, e por um artista de verdade, pois a alma da mulher olhava através dos olhos, e os lábios estavam separados por um sorriso estranho.

Clarke continuou a fitar o rosto; esse rosto lhe trazia à memória uma tarde de verão, há muito tempo; ele viu de novo o adorável vale, o rio serpenteando entre as colinas, as campinas e campos de trigo, o fraco sol vermelho, e a fria névoa branca se erguendo da água. Ele ouviu uma voz falando com ele através das ondas de muitos anos, e dizendo “Clarke, Mary verá o Deus Pã!” e depois ele estava na sala sombria ao lado do doutor, ouvindo o pesado bater do relógio, esperando e assistindo, assistindo a figura deitada sobre a cadeira verde sob a luz da lâmpada. Mary se levantou, e ele olhou nos olhos dela, e o coração dele ficou gelado dentro do peito.

“Quem é essa mulher?” Ele disse finalmente. A voz dele estava seca e rouca.

“Essa é a mulher com quem Herbert se casou.”

Clarke olhou de novo para o esboço; não era Mary afinal. Certamente havia o rosto de Mary ali, mas havia também outra coisa, algo que ele não vira nas feições de Mary quando a garota vestida de branco entrou no laboratório com o médico, nem quando ela despertou tão terrivelmente, ou mesmo quando ela estava sorrindo loucamente na cama. O que quer que fosse, o olhar que vinha daqueles olhos, o sorriso de lábios abertos, ou a expressão do rosto inteiro, Clarke estremeceu diante de tudo isso até o fundo da alma, e pensou, inconscientemente nas palavras do Dr. Phillips, “o pressentimento mais vívido de maldade que eu já vi.” Ele virou o papel mecanicamente em sua mão e olhou o verso.

[...] “Você viu isso?” ele disse. “Foi assim que eu o identifiquei como um retrato da esposa de Herbert, ou deveria dizer viúva. Como você se sente agora?”

“Melhor, obrigado, foi apenas um mal-estar passageiro. Eu não acho que chego a entender o que você quer dizer. O que você disse que lhe permitiu identificar o desenho?”

“Esta palavra — ‘Helen’ — estava escrita no verso. Eu não te disse que o nome dela era Helen? Sim; Helen Vaughan.” Clarke gemeu; não poderia haver nenhuma sombra de dúvida (MACHEN, 2015, p. 583-612, grifo nosso).

O quinto rosto de Helen vem à tona, agora uma representação plástica desenhada num papel: até os contornos de tinta do rosto feminino são capazes de trazer ao espectador a mesma carga emocional que o contato físico traria; a réplica não perde a qualidade que o “original” demonstra. Além disso, é com esse desenho que o laço entre a menina Helen V. e Helen Vaughan-Helen Herbert é comprovado, além da semelhança entre ela e Mary, a paciente-vítima do Dr. Raymond, indiciando que elas sejam, afinal, mãe e filha.

Outro texto é inserido, agora uma carta de conselho de Clarke a Villiers, sugerindo que ele queime o retrato demoníaco. Consequentemente, mais e mais o sistema das caixas chinesas assemelha-se à narrativa de Machen:

Austin pegou o envelope, tirou a carta, e a leu com curiosidade. Dizia o seguinte: — “MEU CARO VILLIERS, — eu pensei sobre a questão sobre a qual você me consultou outra noite, e meu conselho é este. Jogue o retrato no fogo, apague essa história da sua mente. Nunca mais pense nisso, Villiers, ou você se arrependerá amargamente. Você pensará, sem dúvida, que eu possuo alguma informação secreta, e até certo ponto, isso é verdade. Mas sei apenas muito pouco; sou como um viajante que olhou para um abismo, e recolheu-se com horror. O que sei já é suficientemente horrível e estranho, e mais além ainda do meu conhecimento há profundezas e horrores ainda mais assustadores, mais incríveis do que qualquer conto narrado aos pés da lareira durante as noites de inverno. Eu tomei a resolução, e nada abalará tal resolução, de não explorar mais a questão, e se você valoriza sua felicidade tomará a mesma medida. Venha e me veja quando quiser; mas nós falaremos apenas sobre coisas mais alegres do que esta.” (MACHEN, 2015, p. 631-640).

Em companhia de Austin, Villiers descreve a ele sua sensação na casa número vinte e toma contato com um livro de um pintor famoso, Arthur Meyrick, exemplar que faz parte da loja de antiguidades de Austin. Folheando o volume, o horror novamente ascende à sua mente:

Villiers virou as páginas até a primeira, que estava em branco; a segunda tinha uma pequena inscrição, que ele leu:

Silet per diem universus, nec sine horrore secretus est; lucet nocturnis ignibus, chorus Aegipanum undique personatur: audiuntur et cantus tiliarum, et tinnitus cymbalorum per oram maritimam.

Na terceira página havia um desenho que fez Villiers se assustar e olhar para Austin; ele olhava distraidamente pela janela. Villiers virou página após página, absorto, apesar de si mesmo, *na Noite de Walpurgis de maldade, maldade monstruosa, que o artista havia representado em duros traços em preto e branco. As figuras de faunos e sátiros e aegipas dançavam diante de seus olhos, a escuridão da mata, a dança sobre as montanhas, as cenas em praias vazias, e vinhedos verdejantes, em rochas e lugares desertos, passaram diante dele; um mundo diante do qual a alma humana parecia recuar e estremecer. Villiers folheou rapidamente as páginas restantes; ele já tinha visto o bastante, mas a imagem na última folha prendeu seu olhar, enquanto ele quase fechava o livro.*

“Austin!”

“Bem, o que foi?”

“Você sabe quem é essa?”

Era o rosto de uma mulher, sozinho na página branca.

“Se sei quem é? Não, é claro que não.”

“Eu sei.”

“Quem é?”

“É a Sra. Herbert.” (MACHEN, 2015, p. 720-740, grifo nosso).

Outra representação, outro duplo de Helen emerge: uma outra representação artística da mulher ou talvez uma réplica do outro retrato, uma cópia da cópia, cujo contexto em que se insere iguala-se aos horrores que à ela vem se associando, um cenário orgiástico e profano da Noite de Walpurgis. Com essa dupla replicação, vemos aquela mesma perda do “original” que se vem observando desde **Siebenkäs**, o simulacro que perpetua a artificialidade, como asserta Baudrillard, bem como Derrida em seu ensaio “The Double Session” (1972) — no qual discute a questão da literatura e a verdade e, por extensão, argumentando também sobre a *mimesis* —, explanando a mesma perpetuação do artificial, ao ponto que só temos cópias de cópias que não mais aludem ao seu “modelo de origem”:

O Mímico está *atuando* a partir do momento em que ele é dominado por nenhuma ação real e mira em direção de nenhuma forma de verossimilhança. O ato sempre desempenha uma diferença sem referência, ou melhor, sem um referente, sem nenhuma exterioridade absoluta, e portanto, sem nenhum interior. O Mímico mimica a referência. Ele não é um imitador; ele mimica a imitação. O hymen interpõe-se entre a mímica e a *mimēsis* ou invés disso entre a *mimēsis* e a *mimēsis*. Uma cópia de uma cópia, um simulacro que simula o simulacro platônico — a cópia platônica de uma cópia bem como a cortina hegeliana perderam aqui a isca do referente presente e, então, encontram-se perdidas para a dialética e a ontologia, perdidas para o conhecimento absoluto. O que é também, como Bataille literalmente o teria, “mimicado.” Nessa alusão perpétua sendo performada no fundo de trás do *entre* que não tem fundo, nunca se pode saber a que a alusão alude, a não ser que seja a si mesma no processo de aludir, tecendo seu hymen e manufaturando o seu texto. Donde a alusão torna-se um jogo, conformando-se apenas às suas próprias regras formais. Como seu nome indica, a alusão *joga* (1981, p. 219, grifo do autor)⁴².

Além disso, uma nota em latim é enxertada nesse instante do fio narrativo, mais um fragmento textual para esse mosaico. A *Legião* a cada passo aumenta o espectro fragmentário e metatextual da novela em questão.

Emaranhando ainda mais o mistério que Villiers e Clarke são testemunhas, vários suicídios tomam Londres, espalhando-se epidemicamente em homens cujo estado de espírito não se aproxima de uma depressão. Numa conversa sobre os cavalheiros que se suicidaram, Lorde Swanleigh, Sr. Collier-Stuart e Sr. Herries, Austin e Villiers desembocam a falar sobre uma bela e estranha Sra. Beaumont:

“Você encontrou a Sra. Beaumont?”

“Sim; ela tinha um cortejo e tanto atrás de si. Poderia dizer que ela é muito bonita, eu suponho, e ainda assim há algo no rosto dela que me desagrada. As feições são excelentes, mas a expressão é estranha. E o tempo todo em que eu olhava para ela,

⁴² Na tradução consultada: “*The Mime is acting from the moment he is ruled by no actual action and aims toward no form of verisimilitude. The act always plays out a difference without reference, or rather without a referent, without any absolute exteriority, and hence, without any inside. The Mime mimes reference. He is not an imitator; he mimes imitation. The hymen interposes itself between mimicry and mimēsis or rather between mimēsis and mimēsis. A copy of a copy, a simulacrum that simulates the Platonic simulacrum — the Platonic copy of a copy as well as the Hegelian curtain have lost here the lure of the present referent and thus find themselves lost for dialectics and ontology, lost for absolute knowledge. Which is also, as Bataille would literally have it, “mimed.” In this perpetual allusion being performed in the background of the entre that has no ground, one can never know what the allusion alludes to, unless it is to itself in the process of alluding, weaving its hymen and manufacturing its text. Wherein allusion becomes a game conforming only to its own formal rules. As its name indicates, allusion plays*”.

e depois, quando eu estava indo para casa, eu tive um sentimento curioso de que essa mesma expressão era-me de um jeito ou outro familiar.”

“Você deve tê-la visto na fila.”

“Não, eu tenho certeza de que nunca vi a mulher antes; é isso que deixa a coisa intrigante. E pelo que sei, nunca vi ninguém como ela. *O que eu senti foi um tipo [sic] memória difusa distante, vaga, mas persistente. A única sensação com que posso compará-la é aquele sentimento estranho que às vezes se tem em um sonho, quando cidades fantásticas e terras maravilhosas e personagens fantasmagóricas parecem de súbito familiares e costumeiras.*” (MACHEN, 2015, p. 826-836, grifo nosso).

Mais um rosto soma-se à coleção de Helen: a mesma estranha repulsa e bela feição repetem-se na aparência física de Beaumont, que, numa manifestação *unheimlich* em Austin, evoca certa familiaridade, o que nos leva também a reafirmar a relação entre Helen e a Sra. Beaumont, visto que o amigo de Villiers viu o retrato da mulher no livro de Meyrick. Em posse de tantos nomes, a *femme fatale* circula por Londres clamando suas vítimas, enquanto seu inventário de nomes e, por extensão, de personalidades garante-lhe uma errância camaleônica, legionária.

A epidemia de suicídios continua em Londres, comentando homens bem sucedidos e que não apresentam qualquer traço doentio. Ao reconhecer o nome de um desses suicidas, Villiers recorda tê-lo visto saindo da casa da Sra. Beaumont:

Como aconteceu, há uma lamparina próxima da casa em questão, e eu vi um homem de pé na soleira. Ele acabara de fechar a porta e seu rosto virou na minha direção, e eu reconheci o Sr. Crashaw diretamente. Eu nunca o conheci de falar com ele, mas o vira muitas vezes, e tenho certeza que não estava errado sobre esse homem. Eu olhei no rosto dele por um momento, e então – confesso a verdade – eu saí correndo a uma boa velocidade, e mantive meu passo até chegar diante da minha porta.”

“Por quê?”

“Por quê? Porque meu sangue ficou gelado quando vi o rosto daquele homem. *Eu nunca poderia supor que uma mistura tão infernal de paixões poderia ter me olhado através de quaisquer olhos humanos; eu quase desmaiei quando olhei. Eu sabia que tinha olhado nos olhos de uma alma perdida, Austin, a forma exterior do homem permanecia, mas o inferno estava lá dentro. Luxúria furiosa, e ódio que era como fogo, e a perda de toda esperança e o horror que parecia gritar para a noite em voz alta, embora seus dentes estivessem fechados; e a completa escuridão do desespero. Eu tenho certeza de que ele não me viu; ele não viu nada que eu ou você possamos ver, mas do [sic] que ele viu eu espero que nunca vejamos. Eu não sei quando ele*

morreu; suponho que em uma hora, ou talvez duas, mas quando eu passei pela Rua Ashley e ouvi a porta se fechar, aquele homem não pertencia mais a este mundo; foi o rosto de um diabo que eu vi.” (MACHEN, 2015, p. 898-907, grifo nosso).

O horror que os olhos de Crashaw emanam revela o poder que Helen-Beaumont dispõe para por fim aos seus alvos. Como as palavras de Villiers apontam, um inferno habita a alma do homem, num misto de ódio, fúria, luxúria, evoltos sob o manto da escuridão, denunciando a virulência das trevas da *femme fatale* e, por extensão, da *Legião*.

Impelido a descobrir a face de Beaumont, Villiers finalmente observa os traços da estranha mulher:

Quanto a essa questão minha crença permanece a mesma, mas nem meus inquéritos nem seus resultados têm qualquer relação especial com Crashaw. Mas minhas investigações tiveram um resultado interessante. Eu descobri quem é a senhora Beaumont!”

“Quem é ela? Do que você está falando?”

“eu [*sic*] quero dizer que você e eu a conhecemos melhor sob outro nome.”

“E que nome é esse?”

“Herbert.”

“Herbert!” Austin repetiu a palavra, atordoado de assombro.

“Sim, a Sra. Herbert da Rua Paul, Helen Vaughan de aventuras anteriores que eu desconhecia. Você tinha razão em reconhecer a expressão no rosto dela; quando for para casa, olhe o rosto no livro de horrores de Meyrick, e reconhecerá a fonte da sua lembrança.”

“E você tem alguma prova disso?”

“Sim, a melhor das provas; eu mesmo vi a Sra. Beaumont, ou deveria dizer Sra. Herbert?” (MACHEN, 2015, p. 932-944).

Os jogos de máscaras de Helen V.-Helen Vaughan-Helen Herbert-Sra.Beaumont esclarecem-se aos dois amigos. A mulher camaleônica que condenou Charles Herbert à morte é a mesma que conduz e criara essa rede epidêmica de suicídios por Londres, indiciando sua influência mortal, transparecida em seu(s) rosto(s) *unheimlich*. Além disso, em suas investigações, Villiers descobre que ela chegou a Londres, mais especificamente ao Soho (a periferia sórdida da cidade no fim do século XIX), sob o nome de Senhorita Raymond, o que traça perfeitamente o laço entre ela, o doutor do início da narrativa e Mary. Helen das mil faces, assim, demonstra-se uma mestra dos disfarces, para a qual Villiers só vê duas opções para acabar com seu reinado de horrores: “Não. Eu oferecerei uma escolha, e deixarei Helen

Vaughan sozinha com essa corda em um quarto fechado por quinze minutos. Se quando sairmos o feito não tiver sido realizado, chamarei a polícia. Isso é tudo.” (MACHEN, 2015, p. 1050).

Temos, em seguida, a interrupção do fluxo de ações de **O Grande Deus Pã** dando lugar ao capítulo intitulado “Fragmentos”, no qual o leitor tem acesso a três fragmentos textuais junto a uma nota. Esses textos desvelam o segredo de Helen e como todos os eventos entrelaçam-se nesse lodo de horrores.

Primeiramente, uma nota esclarece que o que se segue é um manuscrito traduzido do latim do famoso e falecido Dr. Richard Matheson:

“Embora o horror e a náusea revoltantes se agitassem dentro de mim, e um odor de corrupção sufocasse minha respiração, eu permaneci firme. Eu estava ou em uma condição de privilégio ou maldição, não ousou dizer qual, que me permitiu ver aquilo que estava sobre a cama, *deitado lá como tinta negra, transformado diante de meus olhos. A pele, e a carne, e os músculos, e os ossos, e a firme estrutura do corpo humano que eu achava ser imutável, e permanente como diamante, começou a derreter e se dissolver.*”

“*Eu sei que o corpo pode ser separado em seus elementos por agência externa, mas eu me recusei a aceitar o que vi. Pois aqui havia alguma força interna, da qual nada sei, que causou a dissolução e mudança.*”

“*Aqui também estava todo o trabalho através do qual o homem fora feito repetido diante de meus olhos. Eu vi a forma variar de sexo a sexo, dividir-se de si mesma, e depois se unir novamente. Então eu vi o corpo descer até as bestas de onde ascendera, e aquilo que estava nas alturas descer até as profundezas, até mesmo ao abismo de todo o ser. O princípio da vida, que cria os organismos, sempre permaneceu, enquanto que a forma exterior mudava.*

“A luz dentro do quarto se tornara escuridão, não as trevas da noite, na qual objetos podem ser vistos fracamente, pois eu podia ver claramente e em dificuldade. *Mas era a negação da luz; objetos se apresentavam diante de meus olhos, se posso falar assim, sem nenhum meio, de tal modo que se houvesse um prisma na sala eu não teria visto cores aparecerem nele. Eu olhei, e afinal nada vi além de uma substância gelatinosa. Então a escada ascendeu novamente... [aqui o MS. está ilegível] ... pois uma vez eu vi uma Forma, moldada na obscuridade diante de mim, que não descreverei em mais detalhes. Mas o símbolo desta forma pode ser visto em antigas esculturas, e em pinturas que sobreviveram sob a lava, horrendo demais para ser descrito... como um formato horrível e indescritível, nem homem nem fera, que foi moldado em forma humana, então veio finalmente a morte. Eu que vi tudo isso, não*

sem grande horror e desprezo na alma, aqui escrevo meu nome, declarando que tudo o que escrevi neste papel é verdadeiro.”

“ROBERT MATHESON, Dr. Med.” (MACHEN, 2015, p. 1083-1102, grifo nosso).

Apesar de ausentar-se a menção a quem se refere as transformações diversas que esse corpo teratológico sofre, se tomarmos os eventos sobrenaturais rondando Helen, seu amplo espectro de disfarces e o plano de Villiers de entregar a corda à causadora dos suicídios, a relação entre ela e o corpo monstruoso em constante metamorfose é evidente.

Atentando-se às alterações corpóreas: o corpo humano derrete numa coloração preta, então, variando de sexo a sexo, dividindo-se de si mesmo e, em seguida, unindo-se. Após isso, ele transforma-se em criaturas abissais do início da vida, seguindo uma escuridão profunda, uma anti-luz que se impregna no quarto. No entanto, o médico observa as últimas alterações: o corpo passa a ser uma massa gelatinosa, que se alterna a uma forma espantosa, dintinta de animal e humano que, de acordo com a descrição, muito provavelmente trata-se de Pã e, assim, morrendo. Veja-se que, durante tais transformações, o corpo de Helen Raymond apresenta todo o potencial do *phármakon*, um espetáculo de metamorfoses mágicas, de máscaras da vida e da morte, num líquido transiente e híbrido, excipiente, como articula Derrida:

A magia da escritura [...] é, pois, aquela de um disfarce que dissimula a morte sob a aparência do vivo. O *phármakon* apresenta e abriga a morte. Ele dá boa figura ao cadáver, o mascara e disfarça. Perfuma-o com sua essência [...] O *phármakon* designa também o perfume. Perfume sem essência, [...] droga sem substância. Ele transforma a ordem em enfeite, o cosmos em cosmético. A morte, a máscara, o disfarce, é a festa que subverte a ordem da cidade, tal como ela deveria ser regulada pelo dialético e pela ciência do ser.

[...] O esperma, a água, a tinta, a pintura, o tingimento perfumado: o *phármakon* penetra sempre como o líquido, ele se bebe, se absorve, se introduz no interior que ele marca, primeiramente, com a dureza do tipo, invadindo-o em seguida e inundando-o com seu remédio, sua beberagem, sua bebida, sua poção, seu veneno.

No líquido, os opostos passam mais facilmente um no outro. O líquido é o elemento do *phármakon*. E a água, pureza do líquido, se deixa o mais facilmente, o mais perigosamente, penetrar e depois se corromper pelo *phármakon*, com o qual se mistura e se compõe tão rapidamente (2005, p. 92; 102).

Esgarçando exponencialmente o corpo de Helen em inúmeras transformações — sexuais, animais, formas inumanas e massas mucosas —, a *Legião* investe aqui uma

multiplicidade que subverte a ordem do corpo e da identidade, a ponto de se perder o sentido de humanidade — a perda do “original” —, que é suplementada por formas que podem ou não ser nomeadas,

Mas Helen não só mina as fronteiras masculino/feminino e o tradicional pensamento binário: ela é a perturbadora incorporação da multiplicidade [...] Há algo fora do pensamento binário que ela abraça, algo que é indizível, inconhecível, algo que não pode ser expresso dentro dos limites do pensamento convencional e pode ser apreendido somente através de uma reação visceral de repulsão⁴³ (BYRON, 2012, p. 193-194).

O corpo à beira da morte de Helen V. expõe suas variadas faces em mutações repulsivas, realizando contornos que extrapolam a esfera do humano, num domínio de só-excessos, surpreendendo “o leitor com o espetáculo da dissolução, repetidamente [desafiando] a estabilidade e a integridade do indivíduo humano. E até quando o espetáculo ameaçador da multiplicidade é finalmente destruído ou reprimido, ainda resta um sentido de excesso”⁴⁴ (BYRON, 2012, p. 195). Logo, a personagem poderia ser denominada, segundo Baudrillard, como uma criança-prótese, “embrião de todas as formas sonhadas de mutação” (2004, p.29), pulverizando os limites de sexo, gênero, corpo, identidade, em outras palavras, rasurando qualquer ilusão de unidade que se possa conferir à humanidade: “São todos mutantes, travestis, seres geneticamente barrocos, cujo visual erótico esconde a indeterminação genética. Todos são *gender-benders*, trânsfugas do sexo” (2004, p.28). Em termos derridianos, cabe a Helen o não-espço do *entre*, o não-espço do *hymen*, outro quase-conceito do pensador que muito se assemelha ao *phármakon*:

O jogo do hymen é *de uma só vez* vicioso e sagrado, “manchado pelo vício e ainda sagrado.” E assim, também, é ele nem um nem o outro, pois nada acontece e o hymen permanece suspenso *entre*, fora e dentro do antre. Nada é mais vicioso do que esse suspense, jogado a essa distância; nada é mais perverso do que essa

⁴³ No original: “*But Helen does not just undermine male/female boundaries and traditional binary thinking: she is the disturbing embodiment of multiplicity . . . There is something outwith binary thinking that she embraces, something that is unspeakable, unknowable, something that cannot be expressed within the limits of conventional thought and can be grasped only through a visceral reaction of repulsion*”.

⁴⁴ No original: “*the reader with the spectacle of dissolution, repeatedly [challenging] the stability and integrity of the human subject. And even when the threatening spectacle of multiplicity is ultimately destroyed or repressed, there still remains a sense of excess*”.

penetração rasgante que deixa um ventre virgem intacto⁴⁵ (1981, p. 216, grifo do autor).

O segundo documento inserido é uma carta de Clarke ao Dr. Raymond, na qual explica o que ele sabe sobre o caso de Helen, além de sua ida a Caermaen, a pequena cidade em que a mulher sobrenatural passara sua infância:

A trilha subia por um barranco suave, e se alargava em um espaço aberto cercado por um muro de mato espesso, e então, estreitava-se de novo, passava para a distância longínqua e a difusa névoa azul do calor do verão. E para esta amena clareira de verão Rachel trouxe uma garota, e depois saiu, quem saberá o quê? Eu não fiquei lá por muito tempo.

Na pequena cidade perto de Caermaen há um museu, contendo em grande parte artefatos romanos que foram encontrados ao redor na vizinhança em diversos momentos. No dia após minha chegada em Caermaen eu andei até a cidade em questão, e tomei a oportunidade de inspecionar o museu.

Depois de ver a maior parte das pedras esculpidas, os sarcófagos, anéis, moedas, e fragmentos de azulejo em xadrez que o lugar contém, mostraram-me *um pequeno pilar quadrado de pedra branca, que fora descoberto recentemente no bosque do qual falei, e conforme descobri com perguntas, naquele espaço aberto onde a estrada romana se alarga. De um lado do pilar havia uma inscrição, sobre a qual tomei nota.* Algumas das letras haviam sido esfaceladas, mas eu não acho que pode haver qualquer dúvida sobre as letras que vi.

A inscrição é a seguinte:

DEVOMNODENTi
FLAVIVSSENILISPOSSVIt
PROPTERNVPtias
quaSVIDITSVBVMBra

“Para o grande Deus Nodens (O Deus da Grande Profundeza ou Abismo) Flavius Senilis fez erguer este pilar em conta do casamento que ele viu na sombra.”

O curador do museu me informou que os antiquários locais ficaram muito perplexos, não com a inscrição, ou por qualquer dificuldade em traduzi-la, mas em relação a qual circunstância ou rito a alusão se refere (MACHEN, 2015, p. 1149-1167, grifo nosso).

⁴⁵ Na tradução consultada: “*The play of the hymen is at once vicious and sacred, “tainted with vice yet sacred.” And so, too, is it neither the one nor the other since nothing happens and the hymen remains suspended entre, outside and inside the antre. Nothing is more vicious than this suspense, this distance played at; nothing is more perverse than this rending penetration that leaves a virgin womb intact*”.

E, por último, uma carta de Raymond a Clarke, na qual vem à luz o parentesco entre Mary e Helen:

Eu entendo a estranha semelhança que você notou tanto no retrato e no rosto de verdade; você viu a mãe de Helen. Você se lembra daquela tranquila noite de verão há tantos anos, quando eu falei com você sobre o mundo além das trevas, e do Deus Pã. Você se lembra de Mary. Ela era a mãe de Helen Vaughan, que nasceu nove meses após aquela noite.

Mary nunca recobrou a razão. Ela ficou deitada, como você a viu, o tempo todo sobre a cama, e alguns dias após o nascimento da criança, ela morreu. Eu imagino que só no fim ela me reconheceu; eu estava ao lado da cama, e o velho olhar apareceu nos olhos dela por um segundo, e então ela estremeceu e gemeu e morreu. Foi uma obra doentia o que eu fiz naquela noite quando você estava presente; eu arrombei a porta da casa da vida, sem saber ou me importar com o que poderia passar ou entrar. Eu me lembro de você me dizer então, e com bastante perspicácia, e de modo correto, em certo sentido, que eu arruinei a razão de um ser humano com um experimento tolo, baseado em uma teoria absurda. *Você fez bem em me culpar, mas minha teoria não era completamente absurda. O que eu disse que Mary veria foi o que ela viu, mas eu esquecera então que nenhum par de olhos humanos pode contemplar tal visão com impunidade. E eu esquecera, como acabei de dizer, que quando a casa da vida é aberta assim, lá pode entrar aquilo para o qual não temos nome, e a carne humana pode se tornar o véu que cobre um horror que não se ousa expressar. Eu brinquei com energias que eu não entendia e você viu o fim de tudo isso.*

Helen Vaughan fez bem em amarrar a corda ao redor do pescoço e morrer, embora a morte tenha sido horrível. *O rosto enegrecido, a forma horrenda sobre a cama, mudando e derretendo diante de seus olhos de mulher em homem, de homem em fera, e de fera para pior do que fera, todo o horror de que você dá testemunho, isso me surpreende bem pouco.*

O que você diz que fez o médico que você enviou tremer de medo, eu notei há muito tempo; *eu sabia o que tinha feito no momento em que a criança nasceu, e quando mal tinha cinco anos, eu a surpreendi, não uma ou duas vezes, mas várias, com um companheiro, você pode adivinhar de que tipo. Era para mim um horror constante encarnado, e após alguns anos eu senti que não poderia mais aguentar, e mandei Helen Vaughan embora. Você sabe agora o que assustou o menino no bosque.*

O resto da estranha história, e tudo o mais que você me conta, como descoberto pelo seu amigo, eu consegui deduzir de tempos em tempos, quase até o último capítulo. E agora Helen está com os companheiros dela... (MACHEN, 2015, p. 1167-1187, grifo nosso).

Se Mary é a mãe de Helen, quem seria o pai? O Dr. Raymond, tendo iniciado uma relação com a moça que salvara da pobreza? Ou, se considerarmos todo o horror que sobrecai à mulher infernal e àqueles que com ela têm contato, além do destaque do próprio cientista à data de nascimento da garota, nove meses depois do experimento, Pã é aquele que, por meio do portal aberto pelo doutor a partir do cérebro de Mary, fecunda-a, revelando-se o pai espiritual de Helen Raymond. Nessa última leitura, Helen seria uma semi-deusa, filha de um pai divino e uma mãe mortal, o que talvez lhe garantiria a imortalidade, levantando a pergunta se as mutações mencionadas alhures seriam reações de seu corpo frente à morte ou outro indício de seu poder de metamorfose para disfarçar sua natureza imortal. Independente da leitura que empreendamos, os portentos da personagem são extremamente colossais para seus espectadores, já que,

Como uma filha de Pã, a mulher revela forças secretas no coração das coisas, forças que deveriam, como o narrador moraliza, permanecer enterradas, sem dúvida por conta da sua natureza sexual estar conectada ao desejo feminino. A moldura mitológica e oculta, ademais, apresenta a ciência como um tipo de alquimia, mexendo com forças poderosas que ela não pode entender e produzindo efeitos que ela não pode controlar⁴⁶ (BOTTING, 2014, p. 135).

O Grande Deus Pã, portanto, com suas inúmeras caixas chinesas textuais no interior de outras (*mise-en-abîme*), a corporalidade multiforme que Pã adquire nas ilusões de Clarke, o organismo mutante de Helen Vaughan que enubla as fronteiras que separam a humanidade de animais, substâncias inorgânicas, seres interdimensionais e inumanos, plasma desmedidamente os aparatos que a *Legião* dispõe, ultrapassando o círculo dual de que o *Doppelgänger* alegadamente depende.

Ao fim desse capítulo, quem nos lê talvez se questione: o que é a *Legião* que foi constantemente mencionada? Não procuramos defini-la — a encaramos como um quase-conceito, na mesma linha do *phármakon* derridiano —; fazê-lo somente nos levaria de novo ao mesmo caminho de denominação que muitos teóricos e críticos do duplo acabaram fazendo: o fechamento num determinado nome, num determinado número, o signo do dois. Quando o que se vê é um fluxo contínuo e múltiplice de só-reflexão, só-espelhar, só-redobrar,

⁴⁶ No original: “As a daughter of Pan, the woman reveals secret forces at the heart of things, forces that should, the narrator moralises, remain buried, no doubt because their sexual nature is linked to female desire. The mythological and occult frame, moreover, presents science as a kind of alchemy, dabbling with powerful forces it cannot understand and producing effects it cannot control”.

uma multiplicidade fragmentária que dardeja tanto a forma quanto o tema, o que nos impulsionou a citar os vários e longos trechos, a fim de conceder voz às obras literárias e, dimanante disso, desvelar esse *leitmotiv* como um caso de circunscrição, uma conclusão empregada por visões dualistas, maniqueístas, dialéticas que o solidificaram, *dediciram-no*, em teorias e críticas literárias, numa estátua dupla, num molde dúplice, quando a posseção do duplo pela *Legião*, nas linhas e entrelinhas, lança mão de seus inúmeros braços, rostos, corpos. Nesse ponto, a *Legião* demonstra semelhança com o rizoma de Deleuze e Guattari:

é somente quando o múltiplo é efetivamente tratado como substantivo, multiplicidade, que ele não tem mais nenhuma relação com o uno como sujeito ou como objeto, como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo. As multiplicidades são rizomáticas e denunciam as pseudomultiplicidades arborescentes. Inexistência, pois, de unidade que sirva de pivô no objeto ou que se divida no sujeito. Inexistência de unidade ainda que fosse para abortar no objeto e para “voltar” no sujeito. Uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza (as leis de combinação crescem então com a multiplicidade). Os fios da marionete, considerados como rizoma ou multiplicidade, não remetem à vontade suposta una de um artista ou de um operador, mas à multiplicidade das fibras nervosas que formam por sua vez uma outra marionete seguindo outras dimensões conectadas às primeiras. “Os fios ou as hastes que movem as marionetes — chamemo-los a trama. Poder-se-ia objetar que *sua multiplicidade* reside na pessoa do ator que a projeta no texto. Seja, mas suas fibras nervosas formam por sua vez uma trama. E eles mergulham através de uma massa cinza, a grade, até o indiferenciado... O jogo se aproxima da pura atividade dos tecelões, a aqueles que os mitos atribuem às Parcas e às Norns (2011, p. 23-24, grifo dos autores).

Para os autores, tal multiplicidade está intimamente associada ao inconsciente, “a maior arte do inconsciente, a arte das multiplicidades moleculares” (DELEUZE, GUATTARI, 2011, p. 53), discordando do método freudiano ao analisar o paciente Homem dos Lobos, no qual Freud parte das múltiplas imagens oníricas para chegar a um ponto, o complexo de Édipo: “Freud tentou abordar os fenômenos de multidão desde o ponto de vista do inconsciente, mas ele não viu bem, não via que o inconsciente era antes de mais nada uma multidão” (DELEUZE, GUATTARI, 2011, p. 56). Deleuze e Guattari, nesse ponto, propõem que essa multiplicidade não se reduz, não se estagna, ela varia no fluxo dos sonhos, num rio de associações e inter-associações:

Uma das características essenciais do sonho de multiplicidade é a de que cada elemento não pára de variar e modificar sua distância em relação aos outros. No nariz do Homem dos Lobos, os elementos não pararão de dançar, crescer e diminuir, determinados como poros na pele, pequenas cicatrizes nos poros, pequenos sulcos no tecido cicatricial (DELEUZE, GUATTARI, 2011, p. 57).

Uma autorreflexão metamórfica que esfacela o uno e o duplo e permanece replicando-se e se espelhando num espaço indefinido — visto o que acontece a Helen; o caráter estrangeiro da criatura de Frankenstein, ao mesmo tempo que é formado de matéria humana, não pode ser chamado de humano, muito menos tem um nome; a indecidibilidade quanto à natureza de Nathanael e Clara, humanos ou autômatos — e, portanto, numa errância pelo entre, pelo *hymen*:

Uma redobrada, mais uma vez: o hymen, “*um medium, um puro medium, de ficção,*” está localizado entre atos presentes que não acontecem. O que acontece é apenas o *entre*, o lugar, o espaçamento, que é nada, a idealidade (como o nada) da ideia. Nenhum ato, então, é perpetrado (“*Hymen . . . entre perpetração e lembrança*”); nenhum ato é cometido como um crime⁴⁷ (DERRIDA, 1981, p. 214, grifo do autor).

Desse modo, nesses exemplos literários, pertencentes à tradição do duplo, evidenciou-se como a *Legião* neles flui, porém se desponta outra questão: e a ficção anterior a essa tradição do século XIX? Também seria ela legionária? Preenhe de elementos múltiplos e fragmentários, dobrando, redobrando e desdobrando a dualidade?

⁴⁷ Na tradução consultada: “*A folding back, once more: the hymen, ‘a medium, a pure medium, of fiction,’ is located between present acts that don’t take place. What takes place is only the entre, the place, the spacing, which is nothing, the ideality (as nothingness) of the idea. No act, then, is perpetrated (‘Hymen . . . between perpetration and remembrance’); no act is committed as a crime*”.

2. O MEU NOME É *DOPPELGÄNGER*, POIS SOMOS MUITO MAIS QUE DOIS

Neste capítulo, então, focaremos em como a *Legião* possui o duplo em obras anteriores ao século XIX. No entanto, é importante ressaltar que não é nosso objetivo exaurir tudo que aborda o duplo antes dos anos 1800, vista a inviabilidade até mesmo para um Doutorado somente voltado para tal tarefa. Com isso, nossa escolha considerou obras, partes de obras e relatos míticos que abordavam o motivo em questão. Ademais, a maior parte das obras vem do Teatro, a arte de imitar, dos disfarces, a máscara que toma vida por meio da máscara do eu; a arte do duplo, da *Legião*. Atente-se ao fato de que tal discussão encontra-se colocada no capítulo de número 2, isto é, o dois que fala sobre o (mais que) dois; o que não é fortuito, recuperando aquele espelhamento exposto anteriormente entre forma e conteúdo.

Dito isso, é importante ressaltar que as escolhas dos autores obedeceu ao critério desse capítulo ser uma amostra, um pequeno número de obras que abordam o presente tropo e, por isso, acabou-nos conduzindo à arbitrariedade. Além de algumas peças de Teatro de William Shakespeare e de Plauto terem sido favorecidas, também trouxemos à baila Homero, um dos pilares da literatura ocidental, bem como relatos míticos de algumas culturas que se emaranham pelo duplo e *algo mais*. Repare que nossa viagem no tempo se dará de forma regressiva, partindo de Shakespeare ao mundo mítico, efetuando, por conseguinte, um espelho do movimento conduzido no primeiro capítulo (do começo ao fim do século XIX).

2.1. AS HOSTES DO BARDO

Nossa primeira parada é em William Shakespeare, o “Bardo”, um dos autores canônicos que abordara o tropo em questão em várias de suas peças. Seleccionamos, aqui, três delas, a saber, **Noite de reis**, **A tempestade** e **A comédia dos erros**, que, como se nota, não são as canônicas do autor, o que não significa que não encontramos o duplicar que gera inúmeras reduplicações em outras peças. Em **Hamlet**, por exemplo, vemos o jogo catóptrico entre Hamlet pai e Hamlet filho, não só no campo do nome, mas também como o fantasma do pai morto replica-se no filho vivo instilado pelo espectro da vingança a matar o outro de seu pai, o irmão usurpador do trono da Dinamarca. Ou ainda em **Macbeth**, na qual se performa um jogo de títeres: Lady Macbeth, a mestra titereira que controla seu boneco, Macbeth — note a duplicação nominal novamente —, na senda da ambição pela coroa da Escócia. Poderíamos continuar os exemplos, no entanto, ressaltamos aqui novamente a arbitrariedade

que empregamos frente à brevidade requerida nessa seleção, que se contrasta enormemente frente à seminal obra shakespeariana.

Durante o fio narrativo de **Noite de reis** (1623), Viola disfarça-se de eunuco, sob o nome de Cesário, a fim de servir o homem que ama, Orsino, o duque de Ilíria, após ter sido salva de um naufrágio, no qual acredita seu irmão gêmeo, Sebastião, ter morrido.

Já se começa a formar aqui a rede de duplos que se enovelará ao longo da peça, uma vez notados os duplos Viola-Sebastião, bem como sua máscara, Cesário, que além de outra persona, também transparece o trânsito não tão simples entre sexos e gêneros que esse disfarce emprega, pois, apesar de ser identificada como homem enquanto sob as vestes de Cesário, o fato da personagem ser eunuca indicia uma linha permeável entre homem e mulher, recaindo à figura do andrógino. Além disso, numa tarefa incubida a ele, Cesário vai ao palácio da condessa Olívia, ali chegando e insistindo em ver a mulher para transmitir a mensagem de seu amo:

OLÍVIA — Por minha honra, meio bêbedo! Quem está à porta, primo?

SIR TOBIAS — Um cavalheiro.

OLÍVIA — Um cavalheiro? Que cavalheiro?

SIR TOBIAS — Um cavalheiro que está aí... Para o inferno com êsses bufões! Então, meu tolo?

BÔBO — Meu bom sir Tobias...

OLÍVIA — Primo, primo, como é que desde cedo vos encontrais em tão miserável estado?

SIR TOBIAS — Eu, miserável? Desafio! Estão batendo à porta.

BÔBO — Sôbre isso não há mais dúvida; mas quem é que está batendo?

SIR TOBIAS — *Que seja o diabo*, se êle quiser, que não me importo com isso. Acreditai-me é o que eu digo. Tanto se me dá (SHAKESPEARE, 19--a, p. 135, grifo nosso).

Como se vem reiterando, o duplo é dificilmente desligado da imagem do Diabo, seja na leitura do adversário do Demiurgo no mito judaico-cristão, seja na ótica do rebelde, do questionador do Pai que porta a luz do conhecimento. Nesta peça de Shakespeare, ele agora vem associado ao andrógino, o trânsito entre o masculino e o feminino, como se viu na associação demoníaca feita pelo tio da condessa, Sir Tobias Belch. Em sua conversa com Olívia, ocultado seu rosto com um véu, Cesário solicita que ela o retire:

VIOLA — Bondosa senhora, permiti que vos veja o rosto.

OLÍVIA — Tendes alguma comissão da parte de vosso amo para negociar com o meu rosto? Com isso, saís do texto; todavia, vamos correr a cortina e *mostrar-vos a pintura*. (*Levantando o véu.*) Vêde, senhor; assim eu parecia neste momento. Não está bem-feita?

VIOLA — Admiravelmente, se tudo é obra de Deus (SHAKESPEARE, 19--a, p. 138, grifo nosso).

Se o rosto é uma pintura, uma representação plástica, uma cópia, um simulacro, as palavras de Olívia também partem à replicação, incitando a ideia de uma máscara velada, uma cópia sobre cópia sobre a qual reside outra máscara, o véu propriamente dito. Dito isso, observaremos ao longo da peça um círculo de duplos de duplos que suscitam a tradicional confusão e desencontro nas comédias shakespearianas. Além da aparência especular entre os gêmeos Sebastião e Viola, esta aumenta essa semelhança ao travestir-se como Cesário, duplicando o laço dual entre eles: além de Viola-Sebastião, teremos também Sebastião-Cesário, uma quadra gemêa que ora são irmão e irmã, ora dois irmãos.

Sir Tobias e Maria, criada de Olívia, junto com Sir André Aguecheek e Fabiano, planejam pregar uma troça em Malvólio, o intendente da condessa, e, para tanto, a criada revela que consegue copiar a caligrafia da ama:

SIR TOBIAS — Que pretendeis fazer?

MARIA — Deixarei cair em seu caminho algumas epístolas obscuras de amor, nas quais êle há de encontrar-se fielmente retratado, quanto à côr da barba, feitio das pernas, modo de andar, expressão dos olhos, a fronte e a fisionomia. *Tenho a letra de tal modo igual à de minha patroa*, vossa sobrinha, que em se tratando de escritas sôbre assuntos esquecidos, dificilmente se poderá saber qual de nós duas foi a autora (SHAKESPEARE, 19--a, p. 152, grifo nosso).

Apesar de diferente da semelhança dos gêmeos e do disfarce de Viola, que reside no nível da aparência, a criada será outra personagem que empregará o ato de mascarar-se, vista a caligrafia idêntica das duas mulheres. A máscara de Maria, portanto, sua escrita, que é dupla, será o seu sucesso em se passar pela Condessa Olívia e lograr com a brincadeira.

Em dado momento, numa conversa entre o Duque e Cesário, eles esbarram na “irmã” deste último:

DUQUE — Veio ela a perecer dessa paixão?

VIOLA — *Eu sou tôdas as filhas de meu pai*,

e todos os irmãos; e, apesar disso,
nada sei. Vou agora a casa dela,
milorde? (SHAKESPEARE, 19--a, p. 157, grifo nosso).

Mesmo que a frase em si tenha o intuito de informar ao duque que Cesário é o único filho de seu pai, a maneira como é expressado tal fato acusa uma multidão em Cesário-Viola: outras irmãs e irmãos que convivem junto à persona Viola. Desse modo, a *Legião* esgarça o entendimento de gêmeos, exponenciando para mais de uma dupla fraternal, uma família de irmãs e irmãos, uma irmandade em que cada um se mascara de sua mana e mano, tornando-se espelhos vivos um do outro, cujas personalidades oscilam, jogando constantemente com seu sexo e seu gênero — recaindo, como se disse anteriormente, na imagem do andrógino, ou melhor, de uma horda de andróginos.

Ao encontrar a carta “falsa” de Maria, Malvólio fica abismado pelo amor expresso no texto da condessa Olívia. É mister notar aqui que a estrutura de texto dentro de texto tão privilegiada nos séculos XVIII e XIX também se presentifica nessa peça, ao inserir dentro desta a carta simulatória, artifício do agrado de Shakespeare e recorrente em outras peças, por exemplo, **Romeu e Julieta**:

MALVÓLIO (lê) —

Os deuses sabem
que eu amo. Quem?
Bôca, não diga
nada a ninguém.

[...] Sei que posso mandar em quem adoro;
mas o silêncio,
qual faca de Lucrecia, o triste peito
me traspassa, sem nunca dessangrá-lo.
M.O.A.I. me mata, e eu a adorá-lo!

[...] Ainda há um pós-escrito:

“É impossível que não adivinhes quem sou eu. Se corresponderes ao meu amor, que o teu sorriso o revele, êsse sorriso que te vai tão bem! Por isso, queridinho, não deixes de sorrir, sempre que estiveres perto de mim, é só o que eu te peço.”
(SHAKESPEARE, 19--a, p. 161; 163).

Assim, a multiplicidade também está na esfera estrutural, seguindo o ritmo múltiplo que insurge da corporeidade de Viola, bem como a do próprio enganado pelo truque textual, como se indicia pela fala de Sir Tobias, referindo-se a Malvólio: “SIR TOBIAS — Em nome da santidade, por onde se meteria? Hei de falar-lhe, ainda que *todos os demônios do inferno se confinem dentro dêle, ou que êle esteja dominado pela própria legião*” (SHAKESPEARE, 19--a, p. 178, grifo nosso). Como nos exemplos narrativos do capítulo anterior, esse tom da *Legião* também adquire um ritmo viral, não cessando de atuar nos vários personagens com quem tem contato, visto o bobo da corte de Olívia, que também participa desse baile de máscaras:

BÔBO — *Vou vestir êste negócio e disfarçar-me. Prouvera que fôsse eu a primeira pessoa a usar a toga como disfarce! Não sou nem bastante gordo para desempenhar-me a contento destas funções, nem suficientemente magro para ser tido como letrado. Mas tanto vale ser chamado homem de bem e bom dono de casa como indivíduo sisudo e grande sábio. Eis que chegam os meus colegas* (SHAKESPEARE, 19--a, p. 192, grifo nosso).

Sob o véu de padre, ele brinca com Malvólio, agora preso devido ao seu comportamento estranho emergido da troça da carta. O bobo disfarça sua voz, ora falando como o clérigo, ora como o palhaço, quase simultaneamente:

BÔBO — Tão são do juízo quanto eu? Se não tens mais juízo do que um bôbo, é que estás louco de verdade.

MALVÓLIO — Prenderam-me aqui, mergulharam-me nas trevas, enviaram-me sacerdotes — Cavalgaduras! — e fizeram quanto era possível para que eu enlouquecesse.

BÔBO — Tomai cuidado com o que dizeis, porque o cura ainda não foi embora. Malvólio, Malvólio! Que o céu te restitua o juízo! Vê se consegues dormir um pouco e pára com esse palavrório inútil.

MALVÓLIO — Sir Topas!

BÔBO — *Não lhe respondas, caro amigo. — Quem, eu, senhor? Eu não, senhor. — Deus vos acompanhe, meu bom sir Topas. Amém, amém. Pois não, senhor! Pois não, senhor!* (SHAKESPEARE, 19--a, p. 195, grifo nosso).

Outro personagem que, exponenciando a troça que Maria planejara para Malvólio, aproveita-se ainda mais do homem para tirar sua diversão — e aqui se exibindo como um *trickster*, figura que, além de brincadeiras e piadas, é o mágico, aquele que ilude as pessoas

com seus inúmeros truques, ao exemplo de Puck de **Sonho de uma noite de verão** (1623) —, usando como instrumento seu disfarce, aliado à sua habilidade vocal, imitando o padre e falando com sua própria voz ao mesmo tempo. Enquanto a criada permanece no nível da escrita, o palhaço da corte foca na fala, demonstrando estar contaminado pelo mesmo vírus de replicação que os outros personagens do enredo central apresentam.

Em dado momento, Viola percebe a confusão que ocorre com a vinda de seu irmão Sebastião, mas não consegue revelar a tempo antes de que outros travem conhecimento com ele. Sendo Cesário ameaçado pelo parvo Sir André Aguecheek, pois este pensa que aquele está enamorado da condessa — é interessante notar que Olívia apaixonou-se por Cesário, enquanto o eunuco disfarçado está apaixonado pelo Duque, que por sua vez apaixonou-se pela condessa, e Sebastião por esta, enosando cada vez mais o enredo da peça em redes de duplos de duplos —, o idiota confunde Cesário com Sebastião, encontrando a ira devastadora deste:

SIR ANDRÉ — Pelo amor de Deus, um cirurgião! Mandai outro, também, para sir Tobias.

OLÍVIA — Que aconteceu?

SIR ANDRÉ — Êle me abriu uma brecha na cabeça e deixou a de sir Tobias que é só sangue. Pelo amor de Deus, socorrei-me! Daria quarenta libras para estar agora em casa.

OLÍVIA — Quem vos fez isso, sir André?

SIR ANDRÉ — O cavalheiro do conde, um tal Cesário; pensávamos que êle fôsse medroso, *mas é o diabo em pessoa*.

DUQUE — Meu cavalheiro Cesário.

SIR ANDRÉ — Por tudo quanto há, ali está êle! Abristes-me a cabeça por motivo fútil; o que eu fiz foi só por instigação de sir Tobias.

VIOLA — Por que essa acusação? Não vos fiz nada.

Contra mim, sem motivo, vos armastes;

respondi com brandura, sem tocar-vos (SHAKESPEARE, 19--a, p. 205, grifo nosso).

Mais uma vez, a face do Diabo emerge na turba do *Doppelgänger*, insinuando o seu poder voltado às pulsões da morte, visto o quase assassinato de Sir André e Sir Tobias pelas mãos furiosas do irmão de Viola, outro duplo satânico. É nesse instante do desfecho que o segredo é revelado pela presença da dupla gêmea diante de todos:

DUQUE — Um só rosto, uma voz, o mesmo traje
para duas pessoas! *Afigura-se-nos*
uma ilusão de espelho, que parece
falsa, a um tempo, e veraz.

SEBASTIÃO — Meu caro Antônio!
Como as horas me têm martirizado desde
que te perdi!

ANTÔNIO — És tu, querido
Sebastião?

SEBASTIÃO — Receias isso, Antônio?

ANTÔNIO — Como vos separastes de vós mesmo?
Não se parecem tanto as duas partes
de uma maçã cortada. Qual é dêles
Sebastião?

OLÍVIA — Que coisa impressionante!

SEBASTIÃO — Estou ali? Irmão, jamais o tive,
nem pode haver em minha natureza
o dom da ubiqüidade, que é dos deuses.
Tive uma irmã, que o mar e as ondas cegas
me roubaram. *Por tudo o que há, que espécie*
de parentesco entre nós dois existe?

De onde sois? Vossos pais? Que nome tendes?

VIOLA — Eu sou de Messalina; pelo nome
de Sebastião meu pai era chamado,
bem como o irmão que tive, Assim vestido
baixou êste ao seu único sepulcro.

Se os espíritos podem, a um só tempo,
forma e traço assumir, vens espantar-nos.

SEBASTIÃO — *Sou um espectro, sim, mas revestido*
de grosseira aparência que me coube
desde o ventre materno. Se vós fôsseis
mulher, como o restante me convence,
de lágrimas o rosto vos banhara,
três vezes repetindo: Sê bem-vinda
minha Viola naufragada, salve!

VIOLA — Meu pai tinha um sinal em meio à testa.

SEBASTIÃO — O meu também.

VIOLA — Morreu no dia certo em que treze anos
Viola completava.

SEBASTIÃO — Essa lembrança

ainda me vive na alma! O ato terreno
foi por êle concluído quando minha
querida irmã treze anos perfazia.
VIOLA — Se a não ser êste traje masculino,
que não me cabe, nada mais à nossa
dita se opõe, não me abraceis enquanto
não ficar claro, pelas circunstâncias
do tempo, do lugar e da fortuna,
que eu sou Viola. Para demonstrar-vo-lo,
levar-vos-ei a um capitão que se acha
nesta cidade e em cuja casa minhas
vestes próprias se encontram. Com sua ajuda
gentil, fui salva para ao nobre conde
poder servir. Quanto vivi desde essa
data, foi tão-sòmente entre esta dama
e este senhor aqui (SHAKESPEARE, 19--a, p. 207-208, grifo nosso).

A ilusão especular, nas palavras do Duque Orsino, distorce a visão de todos, rasurando as fronteiras entre o real e o onírico, além de intensificada pelos irmãos: as duas vestimentas presentes de Viola, uma consigo mesma, outra na casa do seu salvador do naufrágio; e as falas de Sebastião, ora descrevendo-se como um espectro revestido de grosseria, ora se perguntando “Por tudo o que há, que espécie de parentesco entre nós dois existe?”, pergunta essa que evoca o encontro entre Cristo e o endemoninhado geraseno no evangelho de Marcos — “Que existe entre mim e ti, Jesus, filho de Deus altíssimo?” (Marcos 5, 7) —, lançando uma conexão entre esse diabólico plural e a unidade divina, algo um pouco diferente do que acontece entre Viola e Sebastião: enquanto aquela emana ares celestiais, este dirige-se a uma ira satânica, porém, ambos não conseguem se desvencilhar de serem múltiplos, inseridos e transpassados pela irmandade que (se) replica.

No desfescho da peça, o duque chama Viola para acompanhá-lo. Uma vez revelado o amor por ele, no entanto, ele a nomeia com sua alcunha outra, “Cesário”, justificando:

Vamos, Cesário... Sim, que enquanto fores
homem, serás Cesário; só com vestes
feminis é que a espôsa muito amada
vais ser de Orsino, de alma enamorada (SHAKESPEARE, 19--a, p. 212).

Mesmo sendo desvelada sua “identidade original”, ele continua jogando com a esfera dos disfarces — o que remete ao próprio Teatro enquanto arte: a arte dos disfarces, a arte das representações —, reconhecendo a persona que ainda está manifestada na corporeidade da mulher e, por extensão, ignorando a entidade que porta aquela máscara. Numa espécie de pacto ficcional, o Duque Orsino não ignora o véu que cobre Viola, o manto de Cesário, o eunuco.

Já em **A tempestade** (1623), também em alguns momentos esse turbilhão replicante presentifica-se na trama do feiticeiro Próspero para reaver o título de Duque de Milão que lhe fora usurpado pelo irmão.

Conversando com Ariel, um espírito que obedece ao mago, este lhe pergunta como reagiram as vítimas do naufrágio simulado diante da tempestade:

PRÓSPERO — Meu bravo espírito!
 Quem terá sido tão constante e firme
 que a razão não pendesse em tal revolta?
 ARIEL — Não houve alma que a febre da loucura
 não revelasse e não mostrasse certos
 sinais de desespero. Com exceção
 dos marinheiros, todos mergulharam
 na espumosa voragem, desertando
 o navio, que em chamas eu deixara.
 O herdeiro da coroa, Ferdinando,
 com os cabelos em pé — mais parecia
 junco do que cabelo — deu o exemplo,
 e, ao altar, exclamou: *“Ficou vazio
 todo o inferno; os demônios estão soltos!”* (SHAKESPEARE, 19--b, p. 49, grifo
 nosso).

A loucura de todos frente à destruição durante a severa tempestade, segundo a fala de Ferdinando relatada por Ariel, plasma um pandemônio infernal, um caos de hostes demoníacas que assombram e preparam a tripulação para o Hades.

Focando-se em Ariel, de acordo com sua natureza sobrenatural, ele é capaz de alterar sua forma física:

ARIEL — Eis o meu nobre mestre, novamente!
 Que é preciso fazer? Dize. Que mandas?
 PRÓSPERO — A forma adquire logo de uma ninfa,

a mim e a ti visível, tão-sòmente,
 a ninguém mais. Assume essa postura
 e volta para cá. Vamos! Depressa! (SHAKESPEARE, 19--b, p. 53).

Ao longo da peça, observamos como o espírito de ar assemelha-se a um poderoso camaleão, dotado de poderes sobre outros espíritos, sobre os mortais e sobre sua própria configuração física, podendo alterar sua aparência de acordo com sua vontade e/ou de seu mestre. O metamorfo etéreo não se limita a alterar sua aparência, como também chega a criar confusões vocais, ao contestar a fala de Calibã, que tenta persuadir dois tripulantes do navio a ajudá-lo a arruinar e matar Próspero:

CALIBÃ — Como já te disse, sou servo de um tirano, de um feiticeiro, que por meio de sua astúcia me despojou desta ilha.

ARIEL — Mentas!

CALIBÃ — Tu é que mentas, símio bôbo.

Por mim, meu valente amo te matava.

Não menti nada.

ESTÉFANO — Trínculo, se o interromperdes mais uma vez em sua história, por esta mão, arranco-vos alguns dentes.

TRÍNCULO — Não falei nada.

ESTÉFANO — Então, psiu! Nem mais uma palavra (SHAKESPEARE, 19--b, p. 89).

Tendo sua voz confundida pela do outro humano, Ariel indicia imitar o timbre de Trínculo, passando-se por ele ao desmentir o monstro. Desse modo, seu poder de metamorfose denuncia um grande espectro de atuação, podendo copiar os vários aspectos de uma personalidade. Na peça em questão, a *Legião* fortemente atua pelo meio sobrenatural, seja por criaturas sobrenaturais ou, como se verá, pela magia.

Chegamos à Calibã, o monstro que habita a ilha e que a todo momento desafia seu tirano, que acusa, em sua invocação, a origem demoníaca da entidade desfigurada: “PRÓSpero — Vem para fora,/escravo venenoso, pelo próprio/diabo gerado em tua mãe maldita” (SHAKESPEARE, 19--b, p. 54). Assim como Ariel, a aparência de Calibã adquire certo traço oscilante, ao se pensar nesse caráter híbrido de seu parentesco — o pai diabólico e a mãe humana, a bruxa Sycorax —, resultando em sua deformidade, característica essa que surpreenderá alguns dos tripulantes, além de atuar em dado momento como uma máscara, um

manto a Trínculo para se proteger da tempestade iminente, ocasionando a impressão de um monstro peculiar a Estéfano:

ESTÉFANO — Quatro pernas e duas vozes; é um monstro primoroso. Com voz da frente, fala bem dos amigos; com a de trás calunia e pronuncia discursos horrorosos. Se bastar todo o vinho de minha garrafa, hei de curar-lhe a febre. Vamos. Amém. Vou pôr também um pouco naquela outra bôca (SHAKESPEARE, 19--b, p. 78).

Quatro pernas, duas vozes e, por extensão, duas cabeças faz com que o homem enxergue uma criatura capaz de proferir discursos harmônicos e palavras imprecatórias, natureza esta que o impele a servir vinho ao monstro recém-descoberto. Essa junção num personagem com duas cabeças remete à figura de Jano (*Janus*), “um dos mais antigos deuses do panteão romano. É representado com dois rostos que se opõem, um olhando para frente, outro para trás” (GRIMAL, 2005, p. 258); um deus associado à dualidade, cujos rostos apontam um para o futuro e outro para o passado. Note-se que o caráter monstruoso e diabólico de Calibã em conjunto com mais de uma cabeça também rememora a representação dantesca de Satã, mas com três cabeças, cada uma com uma cor diferente:

Qual meu espanto há sido em contemplando
Três faces na estranhíssima figura!
Rubra cor na da frente está mostrando;
Das outras cada qual, da pádua escura
Surdindo, às mais ajunta-se e se ajeita
Sobre o crânio da infanda criatura.
Entre amarela e branca era a direita;
A cor a esquerda tem que enluta a gente
Do Nilo às margens a viver afeita (2017, p. 282).

Uma vez desveladas a máscara de Trínculo e a monstruosidade de Calibã, este põe-se como servo de Estéfano, que o levava ao torpor alcóolico, jurando-lhe um reino magnífico desde que morto Próspero. Em sua descrição da ilha e suas características fantásticas, o vírus legionário manifesta-se em sua fala:

CALIBÃ — Não tenhas mêdo; *esta ilha é sempre cheia de sons, ruídos e agradáveis árias, que só deleitam, sem causar-nos dano. Muitas vêzes estrondam-me aos ouvidos*

*mil instrumentos de possante bulha;
outras vêzes são vozes, que me fazem
dormir de novo, embora despertado
tenha de um longo sono. Então, em sonhos
presumo ver as nuvens que se afastam,
mostrando seus tesouros, como prestes
a sôbre mim choverem, de tal modo
que, ao acordar, choro porque desejo
prosseguir a sonhar (SHAKESPEARE, 19--b, p. 93, grifo nosso).*

Um conjunto sinfônico de sons prazerosos, árias maravilhosas, mil instrumentos e vozes ecoa na ilha mágica de Próspero, anunciando a contaminação replicante que por lá vaga, fruto dos poderes mágicos do ex-duque. Além disso, a fim de assustar os náufragos, o mago evoca uma turba de seres sobrenaturais que dançam e servem uma mesa farta aos homens, encantados pelas imagens monstruosas: “*(Música solene e estranha. No alto, Próspero, invisível. Embaixo entram figuras bizarras, que carregam uma mesa com iguarias; dançam à volta da mesa, saudando gentilmente; depois de convidarem o rei e as demais pessoas para comer, desaparecem.)*” (SHAKESPEARE, 19--b, p. 94, grifo do autor). Seguindo essa multidão, Ariel retorna noutra configuração, agora como uma harpia: “*(Trovões e relâmpagos. Entra Ariel sob a forma de uma harpia, agita as asas sôbre a mesa e faz desaparecer as iguarias por meio de um artifício engenhoso.)*” (SHAKESPEARE, 19--b, p. 96, grifo do autor). Mais um disfarce para o espírito metamórfico é manifestado, por meio do qual ele provoca o rei de Nápoles e seus companheiros, desaparecendo em seguida: “*(Desaparece em meio de trovões. A seguir, ao som de uma música agradável, tornam a entrar as figuras bizarras, que se põem a dançar fazendo momices e contorções e depois carregam a mesa.)*” (SHAKESPEARE, 19--b, p. 97, grifo do autor). Assombrados mais uma vez pelos dançarinos, que agora se contorcem durante a retirada da mesa, os homens da corte real testemunham esse espetáculo multiforme e, por extensão, todo o poder de Próspero e Ariel, que jorram mil formas de seres extraordinários aos seus vis espectadores.

Ferdinando, filho de Alonso, o rei de Nápoles, apaixonou-se por Miranda, a filha de Próspero, o qual, após testar o rapaz, concede a mão dela ao príncipe. Sob o entusiasmo de tal notícia, sua fala verte a uma horda de seres que habitam o tabernáculo humano:

FERDINANDO — Pelo meu desejo ardente
de vir a ter, com tal amor, tranqüilos
dias, vida mui longa e bela prole:

as cavernas mais negras, os lugares
 mais oportunos, *os mais poderosos*
argumentos dos gênios da maldade
que em nós próprios habitam, nunca me há de
 mudar a honra em luxúria, nem deixar-me
 sem fio o gume dêsse dia santo.
 Antes de tal pensar, ficarão mancos
 os cavalos de Febo e acorrentada
 nos abismos a noite (SHAKESPEARE, 19--b, p. 100, grifo nosso).

Seja sob o efeito do medo ou do amor, a *Legião* insurge na fala de Ferdinando, apontando sua performance no discurso dos personagens que temporariamente estão presos na ilha de encantamentos.

Perdoando seus algozes do passado, Próspero encerra os feitiços que iludiam os homens, revela o amor entre Ferdinando e Miranda, reivindica seu título de Duque de Milão e, sabendo e neutralizando os planos de Calibã, o feiticeiro pune o monstro e seus dois comparsas com uma matilha fantasmática, ordenada a atacá-los asperamente:

(Ouve-se barulho de caçada. Entram diversos espíritos sob a forma de cães, que se põem a perseguir Estéfano, Trínculo e Calibã. Próspero e Ariel os espicaçam com gritos.)

PRÓSPERO — Pega, Montanha! Pega!

ARIEL — Prateado! Por aqui, Prateado!

PRÓSPERO — Aqui, Fúria! Aqui, Sultão! Pega! Pega!

(Calibã, Estéfano e Trínculo saem perseguidos.)

Vai, incumbe os meus duendes de torce-lhes
 com sêcas convulsões tôdas as juntas,
 de com câibras os nervos repuxar-lhes,
 com beliscões deixando-os mais manchados
 do que os gatos selvagens e as panteras.

ARIEL — Escuta: estão rugindo.

PRÓSPERO — Que sejam perseguidos sem piedade (SHAKESPEARE, 19--b, p. 109-110, grifo do autor).

Numa terra povoada com hostes de espíritos e outras criaturas mágicas comandadas e/ou criadas pelo poderoso Próspero, o feiticeiro desvela-se o centro pelo qual fluem esses seres legionários, capazes de alterar sua forma e qualquer outro aspecto de personalidade a bel prazer, o que, conseqüentemente, aponta que tais aspectos também estejam latentes no grande

mago de Shakespeare. E ao fim da peça, o protagonista abandona sua magia, destruindo seu cajado e mergulhando o tomo de poderes nas águas.

Em nosso terceiro exemplo, **A comédia dos erros** (1623), o Bardo traz-nos a história dos dois Antífolos, irmãos gêmeos, e seus respectivos criados, os Drômios, também gêmeos. Similar ao que se passa em **Noite de reis**, aqui temos uma quadra geminiana:

Muito tempo
 não se passou sem que ela se tornasse
 mãe de dois belos filhos, de tal modo
 parecidos — oh fato extraordinário! —
 que só se distinguiam pelos nomes.
 Na mesma hora, na mesma hospedaria,
 uma mulher do povo de igual fardo
 se livrou, dando à luz dois filhos gêmeos
 também mui parecidos, que por serem
 de gente muito pobre eu comprei logo,
 para que a servir viessem meus dois filhos (SHAKESPEARE, 19--b, p. 137).

Quem relata essa história é o pai dos gêmeos, Egeu, preso e condenado à morte devido à lei de Éfeso proibir a circulação de mercadores de outras cidades em seus limites. O duque termina de ouvir a trama de Egeu, na qual ele, a esposa, os filhos e os criados naufragam e são separados. Ele, então, erra por vários lugares à procura da esposa e do outro filho.

Em Éfeso, Antífolo de Siracusa, junto com seu criado Drômio, chegam à cidade e, rapidamente, a confusão com o outro par de gêmeos inicia-se, principalmente com a esposa do Antífolo de Éfeso, Adriana, que também tem uma irmã — não-gêmea —, Luciana. Note-se que a rede de irmãos exponencia-se, numa série de irmãs e irmãos, que ora se confundem um com outro, estranhando-se e se familiarizando ao mesmo tempo, isto é, experimentando o estranho freudiano, como denota Adriana ao falar com seu marido, quando na verdade conversa com o outro irmão:

Que aconteceu, querido espôso, para
 que estranho, assim, ficasses de ti mesmo?
 Sim, de ti mesmo, disse, pois te encontras
 afastado de mim, que inseparável
 sendo de ti, me considero ainda
 melhor que a melhor parte de ti mesmo (SHAKESPEARE, 19--b, p. 156).

Assim como os irmãos Antífolos, os Drômios não escapam do (des)reconhecimento falso:

DRÔMIO DE SIRACUSA — *Fui transformado, mestre? Eu não sou eu?*

ANTÍFOLO DE SIRACUSA — *Fôste, sim; eu também já não sou eu.*

DRÔMIO DE SIRACUSA — Não valho, como gente, um só pataco.

ANTÍFOLO DE SIRACUSA — A forma ainda conservas.

DRÔMIO DE SIRACUSA — De macaco.

LUCIANA — Se em algo te mudaste, foi em burro (SHAKESPEARE, 19--b, p. 159).

Sofrendo essa confusão de identidade, o questionamento se ainda preservam o próprio eu surge, fazendo-os ponderar se passaram por alguma transformação identitária, se se tornaram outros. Isto se repete por uma segunda vez, novamente pela boca de Drômio, necessitando da palavra do outro para poder lançar luz sobre a dúvida de ser si mesmo, indiciando a impossibilidade do autorreconhecimento:

ANTÍFOLO DE SIRACUSA — Que é que há, Drômio? Aonde vais com tanta pressa?

DRÔMIO DE SIRACUSA — *Reconheceis-me, senhor? Sou Drômio, realmente? Sou vosso criado? Eu sou eu mesmo?*

ANTÍFOLO DE SIRACUSA — *Sim, és Drômio, és meu criado, és tu mesmo* (SHAKESPEARE, 19--b, p. 170, grifo nosso).

Enamorado por Luciana, Antífolo de Siracusa declara-se a ela, desconhecendo a confusão visual estabelecida na cunhada de Antífolo de Éfeso:

LUCIANA — Não me chames de amor; sim minha mana.

ANTÍFOLO DE SIRACUSA —

A irmã da mana.

LUCIANA — A mana.

ANTÍFOLO DE ÉFESO [*sic*] —

Ó desumana!

És tu mesma, de mim a melhor parte,

que dos meus olhos a visão reparte,

o coração mais caro dêste peito,

minha sorte, meu único direito
de entrar no céu, o céu de minha vida,
quanto almeja minha alma, de atrevida (SHAKESPEARE, 19--b, p. 169).

Similar ao romance de Viola e Sebastião, aqui Antífolo de Éfeso é casado com Adriana, cuja irmã Luciana é o foco do amor de Antífolo de Siracusa, sendo que a última tem este como seu “real” cunhado. As relações possíveis entre irmãos e irmãs mais uma vez são distorcidas, causando o caos de personalidades e conseqüente desencontros que tomam a cidade pela presença dos gêmeos. Logo, o potencial da *Legião* quebra com os grilhões da Razão, já que a esta se associam a ordem e a unidade.

Acusado de ter enlouquecido, Antífolo de Éfeso é confrontado por um exorcista, Pinch, já que sua dita loucura é associada por seus conhecidos e pelo próprio profissional de exorcismo à possessão demoníaca:

CORTESÃ — Vêde como a loucura o deixa trêmulo.
PINCH — Quero sentir o pulso; dai-me a mão.
ANTÍFOLO DE ÉFESO —
Aqui está a mão; senti no ouvido o pulso. (*Bate-lhe.*)
PINCH — Satã que habitas êste corpo, intimo-te
a obedecer às minhas santas preces
e voltar sem demora para as trevas.
Pelos santos do céu, eu te conjuro!
ANTÍFOLO DE ÉFESO — Cala-te, feiticeiro impertinente!
Não estou louco (SHAKESPEARE, 19--b, p. 189).

Creditado com irreverência, Pinch não consegue exorcizar Antífolo, acabando preso e torturado por este e seu criado, neutralizado, portanto, pela insubordinação dos gêmeos frente ao comando do homem da religião. Diferente de Próspero, que se entrega à natureza multitudinal da ilha e de seus habitantes, utilizando-se (ou controlando) dessa idiossincrasia em seus feitiços e encantamentos, o exorcista, tentando restaurar uma provável unidade ao forçar a saída de prováveis demônios do corpo de Antífolo de Éfeso, falha e sofre nas quádruplas mãos geminianas.

Uma vez todos os personagens encontrando-se no mesmo lugar, o segredo é desvelado e os problemas resolvidos. Nas últimas falas, os dois Drômios conversam sobre sua natureza compartilhada:

DRÔMIO DE ÉFESO —

*Não pareceis meu mano, mas o espelho
em que me esteja vendo: um belo tipo,
realmente! Não quereis ir à abadia,
para ouvir relatar nossas histórias?*

DRÔMIO DE SIRACUSA —

Sim, mas primeiro vós; sois o mais velho.

DRÔMIO DE ÉFESO —

É uma questão. Mas como decidi-la?

DRÔMIO DE SIRACUSA —

Vamos tirar a sorte para o título
da primogenitura. Mas enquanto
não decidirmos isso, ficais sendo
de nós dois o mais velho.

DRÔMIO DE ÉFESO — Então, desta arte:

Se, como irmãos, ao mundo em boa hora viemos,
de mãos dadas, agora, a esta abadia entremos (SHAKESPEARE, 19--b, p. 211, grifo
nosso).

Atribuindo ao irmão de Siracusa não o rótulo de “gêmeo” mas o de um espelho, o irmão de Éfeso aumenta significativamente a relação duplicante entre si e seu outro, iluminando a natureza simulacra que amarra a dupla⁴⁸.

A partir de disfarces andróginos, irmãs e irmãos que trocam incessantemente de lugar, hostes espectrais, a *Legião* já se manifesta nas obras de William Shakespeare, desfilando uma série de multidões que não só distorcem a dualidade do *Doppelgänger* no tema, como também engravidam a estrutura teatral com esse fator multitudinário, vide a carta inserida no fio teatral de **Noite de reis**. Mais e mais vê-se a insidiosa multiplicidade do duplo, em legiões incontroláveis das quais estão possessas as sombras e os reflexos do signo do dois.

2.2. O ANFITRIÃO LEGIONÁRIO E A DEIDADE MULTIFORME

Passando-se ao mundo clássico latino e grego, a voz de Plauto emerge como uma das primeiras manifestações do duplo na literatura. Aqui evocaremos a peça **Anfitrião**, na qual as personagens Anfitrião e Sósia são copiadas pelos deuses Júpiter e Mercúrio. Apesar de Plauto ter escrito outra peça sobre duplos, **Os menecmos**, devido ao espaço que delimitamos para

⁴⁸ É interessante notar a referência que Poe trará em seu “William Wilson”, ao expor essa confusão entre um espelho ou uma pessoa, porém num desfecho diferente: enquanto os gêmeos de Shakespeare aceitam ser um espelho do outro, os William Wilsons acabam num embate mortal: “Eu estava desvairado com todo tipo de agitação selvagem e senti em um único braço a energia e o poder de uma multidão” (2012, p. 45).

essa amostra, decidimos abordar somente uma delas e, surgida a oportunidade futura, voltaremos a ela em outro texto.

No início de **Anfitrião**, os deuses Júpiter e Mercúrio (Zeus e Hermes na mitologia grega) disfarçam-se de, respectivamente, Anfitrião e seu escravo Sósia — cujo nome já desperta uma pergunta: o Sósia de quem? De si mesmo? De outra pessoa? De Anfitrião, talvez? —, diferenciando-se apenas de seus “modelos” por um traço visível somente ao público, a fim de que o Deus-Pai possa desfrutar da esposa de Anfitrião:

Precisamente neste momento, meu pai está a contar como pôs em fuga as legiões inimigas e de que modo recebeu, por prémio, uma data de despojos. Esses despojos, que foram lá oferecidos a Anfitrião, nós é que os trouxemos para cá: meu pai faz tudo o que quer, sem problemas. Mas hoje Anfitrião vai regressar da guerra, e também o criado, aquele de quem eu tomei a aparência. *Ora, para que possam distinguir-nos mais facilmente, eu trarei sempre estas duas asinhas no chapéu; sob o do meu pai haverá um cordão de ouro, distintivo que faltará no de Anfitrião. Essas insígnias, ninguém daqui de casa as poderá ver; mas vocês, sim* (PLAUTO, 1993, p. 28, grifo nosso).

Diferenciando-se por apenas um traço, ao mesmo tempo visível e invisível, os deuses assumem uma máscara transiente, que ao imitar a aparência “original” torna-se outra pelo resto divino impossível de ser apagado. Esse traço, no entanto, é invisível aos personagens mortais que convivem com o jogo de disfarces⁴⁹, ao mesmo tempo que se faz visível ao leitor/público, parte do jogo teatral, parte do jogo de disfarces.

Passando-se à chegada de Sósia, este se aproxima da casa de seu amo, na porta da qual Mercúrio está de guarda e já sob seu outro rosto. Confrontando o duplo, Sósia acaba só conhecendo a mão forte de seu homônimo:

MERCÚRIO

É verdade: (erguendo o braço, ameaçador) agora toma lá pelas tuas mentiras.

SÓSIA

É verdade que eu não quero, palavra!

MERCÚRIO

Mas, palavra, é verdade que vais apanhar, quer queiras quer não. (Bate-lhe.) Aqui tens um «é verdade» obrigatório, e não facultativo!

SÓSIA

⁴⁹ Como veremos, esse *resto* também será aproveitado em “William Wilson”, ao diferenciar o personagem principal de seu duplo por meio de um defeito na voz do último.

Piedade, por quem és!

MERCÚRIO

Então tu atreves-te a dizer que és Sósia?! *Sósia sou eu.*

SÓSIA

Estou perdido! (PLAUTO, 1993, p. 44, grifo nosso).

A bruta força de Mercúrio repreende-o por sua insistência em permanecer agarrado à identidade. Ao atuar como Sósia, Mercúrio quebra a unidade identitária, assim como faz com que a insistência do escravo em seu eu seja punida, a ponto de voltar a lhe bater:

MERCÚRIO

Ainda te atreves a gritar, meu patife? Fala: porque é que vieste?

SÓSIA

Para haver alguém que tu pudesses rachar a soco.

MERCÚRIO

Quem é o teu amo?

SÓSIA

Já te disse: *sou o Sósia de Anfitrião.*

MERCÚRIO

Ah, sim?! Então, por seres mentiroso, ainda vais apanhar mais. (*Bate-lhe*) *Sósia sou eu, não tu!* (PLAUTO, 1993, p. 45, grifo nosso).

O jogo de palavras, causado pelo nome do escravo, “sou o Sósia de Anfitrião”, conecta o escravo a outros personagens, triplicando a dualidade nominal: Mercúrio e Sósia, Sósia e Sósia e Sósia e Anfitrião, inculcando na figura do escravo um caráter metamórfico, adaptando sua identidade àquele que serve (Anfitrião), ao deus que o copia e ao próprio simulacro. Com sua faceta oscilante, o nome passa a não só se referir a ele, mas a vários outros e, simultaneamente, seu nome passa também a nomear sua condição, portanto, um duplo nome duplo.

Tentando escapar das batidas, Sósia aceita o jugo daquele que lhe imita, que o força a adotar outra identidade:

MERCÚRIO

Quem é o teu patrão?

SÓSIA

Quem tu quiseres.

MERCÚRIO

E então? Qual é o teu nome agora?

SÓSIA

Nenhum, salvo ordens tuas.

MERCÚRIO

Dizias tu que eras o Sósia de Anfitrião.

SÓSIA

Enganei-me: o que eu queria dizer é que era o sócio de Anfitrião (PLAUTO, 1993, p. 46, grifo nosso).

Mercúrio-Sósia doma Sósia, forçando-o a negar ter um nome e a afirmar ser o “sócio” de Anfitrião, “um mero engano”. O poder divino, imperando sobre o pobre homem, ordena-o a ser outro; resta a Sósia, perdendo a identidade, conformar-se em ser outro:

MERCÚRIO

Diz lá o que quiseres: não te faço mal.

SÓSIA

Posso confiar em ti?

MERCÚRIO

Podes.

SÓSIA

E se me enganares?

MERCÚRIO

Então, que a ira de... Mercúrio recaia sobre... Sósia!

SÓSIA

Ora ouve cá; agora posso dizer o que quiser com toda a liberdade. Eu é que sou Sósia, o escravo de Anfitrião.

MERCÚRIO

Outra vez?!

SÓSIA

Eu cá fiz as pazes, fiz um pacto, digo a verdade.

MERCÚRIO

Toma! (*Dá-lhe um soco.*)

SÓSIA

Faz como quiseres e o que quiseres, já que, com os punhos, és tu quem me leva a palma. Mas seja o que for que venhas a fazer, eu não calarei a verdade.

MERCÚRIO

Nunca, em vida tua, conseguirás fazer com que eu não seja Sósia (PLAUTO, 1993, p. 47-48, grifo nosso).

A ira divina é implacável, não desistindo da alcunha mortal para cumprir os desejos de Júpiter. Sósia vê-se sobre uma tirania identitária, que inevitavelmente o guia à alteridade, vista a existência de alguém cujo poder lhe usurpa o nome:

MERCÚRIO

E agora? Estás convencido de que não és Sósia?

SÓSIA

E tu afirmas que eu não sou eu?!

MERCÚRIO

E como não hei-de afirmá-lo, se Sósia sou eu?!

SÓSIA

Juro, por Júpiter, que sou Sósia e que falo a verdade.

MERCÚRIO

E eu juro por... Mercúrio que Júpiter não acredita em ti: pois tenho a certeza de que ele se fiará mais em mim, sem juras, do que em ti, com os teus juramentos.

SÓSIA

Então, quem sou eu, se não sou Sósia? Não me dirás?!

MERCÚRIO

Quando eu quiser deixar de ser Sósia, podes tu sê-lo à vontade. Por agora, visto que Sósia sou eu, levas, se não desandares daqui, meu sem-nome.

SÓSIA (à parte)

Coa breca! É verdade! Quando o examino e reconheço a minha figura, tal e qual eu sou tenho-me visto muitas vezes ao espelho —, nada há mais semelhante a mim mesmo. O chapéu e o vestuário são iguais aos meus, sem tirar nem pôr. A perna, o pé, a estatura, o corte de cabelo, os olhos, o nariz, os lábios, as faces, o queixo, a barba, o pescoço: sou eu chapado! Que mais dizer? Se ele tiver cicatrizes nas costas, não haverá semelhança mais semelhante. Porém, quando me ponho a pensar, tenho a certeza de ser o mesmo que sempre fui! Conheço o patrão, conheço a nossa casa: eu cá, seguramente, sei e sinto! (PLAUTO, 1993, p. 51-53, grifo nosso).

Jurando em falso a si mesmo, Mercúrio⁵⁰ chega a quase convencer o seu outro, o qual questiona o algoz se ele não é ele mesmo, quem será e, para tanto, pedindo a ajuda do duplo, Mercúrio empresta um sem-nome ao escravo, afirmando que quando deixar de ser Sósia, poderá sê-lo. Logo, mesmo roubando a identidade do outro, o deus concede-lhe um estado inominável, mas ainda assim carregando a máscara do inominado. O “Ex-Sósia” passaria, assim, a vestir uma máscara para velar a ausência identitária — ampliando o espectro de

⁵⁰ Hermes-Mercúrio equivale a Loki, o pai das mentiras, na mitologia nórdica.

rostos, até esse momento da peça. Uma condição parecida com a da criatura de Frankenstein, que também porta um rosto, uma máscara, mas sem nome.

Tentando reconhecer-se, frente à situação *unheimlich* anterior, os traços físicos da persona Sósia, manifestados no outro poderoso, obrigam-no a desistir da tarefa de “provar ser ele mesmo” — tentativa esta impossível de ser cumprida, pois nunca se pode ter certeza, como se passa com a possibilidade de Nathanael ser um autômato ou de Rick Deckard ser um replicante —, restando-lhe a dúvida se realmente mudara de pele. Em outras palavras, uma crise existencial sobre sua identidade, indagando-se sobre seu “eu perdido”⁵¹:

SÓSIA

O melhor é ir-me embora. Que o Céu me valha! Mas onde é que eu me perdi? *Onde é que eu mudei de pele? Onde é que deixei a minha figura? Será que eu me fiquei por lá, sem me ter dado conta disso? Do que não há dúvida é que este, aqui, é senhor de todos os traços que até agora me pertenciam. Cabe-me a honra de um retrato em vida, que ninguém me fará de morto!* (PLAUTO, 1993, p. 53, grifo nosso).

Tendo Júpiter passado a noite com Alcmena, a esposa de Anfitrião, e a engravidado, o ventre da mulher passa a estar prenhe de dois filhos, o de Anfitrião e o de Júpiter, sendo o filho deste, Hércules, destinado a ter um nascimento prematuro, vindo à luz com seu irmão de herança mortal⁵², criando, assim, o laço de gêmeos entre as duas crianças, laço esse que é corroborado pelo disfarce usado pelo Deus-Pai ao engravidar Alcmena:

Ora, quanto ao que há pouco aludi a respeito de Alcmena, *ela, hoje, vai dar à luz dois gémeos: um nascerá de nove meses, o outro de seis. O primeiro é filho de Anfitrião, o outro de Júpiter: o filho menor terá o pai maior; o filho maior, o pai menor. Compreenderam? Mas, por consideração para com Alcmena, meu pai tratou de fazer com que haja um só parto: assim, com um trabalho apenas, livra-se ela de uma dupla provação, e, ao mesmo tempo, escapa à suspeita de adultério, e o arranjinho não se descobre* (PLAUTO, 1993, p. 54, grifo nosso).

⁵¹ Essa perda do eu, no século XIX, veremos refletidas na novela **A história maravilhosa de Peter Schlemihl** (1814), de Adelbert von Chamisso, na qual o protagonista vende sua sombra para o Diabo e no conto “O reflexo perdido ou As aventuras da Noite de São Silvestre” (1815), de Hoffmann, variando a sombra para um reflexo vendido a uma figura diabólica.

⁵² A dinâmica desse nascimento assemelha-se muito com uma das versões do mito dos Dióscuros. Zeus, na forma de um cisne, seduz Leda e esta fica grávida tanto do deus quanto de Tíndaro, parindo dois ovos: de um deles nasce a prole divina, Pólux e Helena, e do outro, os filhos mortais, Castor e Clitemnestra, formando assim uma dupla de gêmeos (Castor e Pólux) e gêmeas (Helena e Clitemnestra).

Ao tentar relatar sua situação a Anfitrião, Sósia cai na inabilidade de convencê-lo, via razão, do que acontecera anteriormente com ele:

ANFITRIÃO

Ó meu patife, então tu tens o atrevimento de me enganar, a mim, o teu patrão? Tu tens o descaramento de afirmar aquilo que ninguém até hoje jamais viu ou pôde acontecer: *que a mesma pessoa pudesse estar em dois lugares ao mesmo tempo, no mesmo instante?! (PLAUTO, 1993, p. 63, grifo nosso).*

Com seu mestre não entendendo como a existência de duas pessoas é possível, o escravo insiste em sua história de desdobramento:

ANFITRIÃO

Para mim já basta um só: tu! E, desde que nasci, não tive nenhum outro escravo Sósia, a não seres tu.

SÓSIA

Mas escuta agora, Anfitrião: eu garanto-te que, ao chegares a casa, eu hei-de fazer com que lá encontres um outro escravo Sósia, além de mim, filho do mesmo Davo, como eu, com o mesmo aspecto que eu, e da mesma idade. Que hei-de eu dizer-te mais? *O Sósia, que aqui vês, fez-se em dois! (PLAUTO, 1993, p. 67-68, grifo nosso).*

Quando lá chegam, os seus outros divinos já foram embora, encontrando somente Alcmena, que fica surpresa ao notar a volta tão rápida de seu marido, que havia lhe dito — Júpiter sob seu manto — que iria seguir viagem à guerra. Intrigados pela fala da mulher, Anfitrião e Sósia estranham o comportamento, ponderando se ela estaria louca:

SÓSIA

Ouve cá: e porque é que não a mandas esconjurar como possessa?

ANFITRIÃO

É o que tenho mesmo de fazer, não há dúvida: *palavra que ela está cheia de espíritos malignos! (PLAUTO, 1993, p. 86, grifo nosso).*

Ao asseverar estar sua esposa possessa de espíritos malignos, a peça verte à *Legião*, se lembrarmos o fato dela estar grávida de dois filhos. Apesar de ser a única que não é dobrada pelos deuses, sua replicação manifesta-se seja nos seus filhos gêmeos, seja na

multidão — no discurso dos dois homens — que habita em si ao estar enovelada nessa confusão de máscaras divinas.

Verificando que Alcmena clama ter recebido de seu marido a taça que ganhara na guerra, Anfitrião pede ao servo que verifique o estojo, no qual ela deveria estar, notando que o objeto está intocado:

ANFITRIÃO

Vá, vá, abre-me o estojo.

SÓSIA

E para que hei-de eu abri-lo? Está bem selado. Fizemo-la bonita: *tu pariste outro Anfitrião, e eu, outro Sósia. Ora, se a taça tiver parido outra taça, estamos todos a dobrar!* (PLAUTO, 1993, p. 87, grifo nosso).

Numa espécie de vírus, os deuses trazem à terra a *Legião*, levando Alcmena, com seu contato íntimo com Júpiter, a mais do que dobrar, a ser o receptáculo de gêmeos com heranças mortal e imortal e uma horda de outros; ser divino e conhecer os deuses ultrapassam o contato com o mundo do além, implicando na impregnação de outros seres ao tabernáculo carnal. **Anfitrião**, com seus duplos mortais e imortais e a mulher legionária, denuncia a inoculação da horda fragmentária nos primeiros registros ficcionais do *Doppelgänger*.

Navegando-se pelos mares gregos, Homero com sua **Odisseia** também indicia trazer o vírus legionário, particularmente, seguindo a mesma linha de Plauto, num dos deuses do panteão grego.

No Canto IV, Pisístrato e Telêmaco vão à Esparta durante a celebração de casamento dos filhos de Helena e Menelau, na qual rapidamente o filho de Odisseu é reconhecido. Em dado momento, Helena lança mão de certas drogas, aumentando ainda mais a dose entorpecente do vinho. Banhados nesse *phármakon*, ela começa a recordar o disfarce utilizado por Odisseu ao invadir Troia:

Tudo eu não vou enunciar nem especificar,
quantas provas enfrentou o perseverante Odisseu,
mas só esta que executou e ousou o vigoroso varão
na terra troiana, onde sofrestes desgraças, aqueus.
*A si mesmo com golpes ultrajantes desfigurou,
jogou trapos vis nos ombros, e, semelhante a um servo,*

*imersiu na urbe amplas-ruas dos varões inimigos.
Ocultando a si mesmo, assemelhou-se a outro herói,
Pedinte, ele que um tal não era entre as naus aqueias.*
A ele semelhante, imersiu na urbe troiana, e calaram-se todos; eu fui a única a reconhecê-lo naquele estado e o interroguei. Ele, com argúcia, esquivava-se. Mas quando o banhei e ungi com óleo, vesti-o com vestes e jurei poderosa jura, que antes não revelaria Odisseu entre os troianos, antes que ele chegasse às rápidas naus e às cabanas, e então contou-me toda a ideia dos aqueus. Muitos troianos tendo matado com bronze pontiagudo, dirigiu-se aos arquivos e levou muita informação (HOMERO, 2014, p. 187, grifo nosso).

Além do disfarce de Odisseu para entrar sem ser percebido, Menelau recorda sua volta da guerra, especificamente o período de vinte dias que ficou preso na ilha egípcia de Faros⁵³, por conta da ausência de vento. Em dado momento, ele recebe os auxílios de Eidotea, filha de Proteu, que habita a ilha e é capaz de solucionar o problema de Menelau e seus companheiros:

Portanto eu te falarei, estranho, com muita precisão.
Costuma vir para cá o veraz ancião marítimo,
imortal, *o egípcio Proteu*, que do oceano
todo as profundas conhece, subordinado a Posêidon:
dizem que ele é meu pai e que me gerou.
Se acaso o emboscates e conseguir pegar,
ele te dirá o caminho, os pontos do trajeto
e o retorno, como voltarás sobre o mar piscoso.
[...] Quando o sol já atinge o meio do firmamento,
então vem do mar o veraz ancião marítimo
com lufada de Zéfiro, encoberto pelo revoltado escuro;
após sair, deita-se para dormir nas cavas grutas.
*Em torno dele, filhotes de focas da bela filha do mar
juntos cochilam, do mar cinzento tendo emergido,*
exalando acre odor do mar profundo.
Lá eu, conduzindo-te quando a aurora surgir,
te deitarei na fileira; e tu, seleciona companheiros,
três, os melhores junto às naus bom-convés.

⁵³ A ilha de Faros é onde se localizava o Farol de Alexandria, o farol sendo um *objeto catóptrico*.

Todos os malefícios te direi que vêm de tal ancião.
 As focas, primeiro, irá contar e inspecionar;
 mas quando todas viu e enumerou de cinco em cinco,
ele irá se deitar no meio, como pastor no rebanho de ovelhas.
 Mas uma vez que o virdes repousar-se,
 nesse momento fizeti uso de vigor e força;
 contende-o lá, mesmo que se agite, ávido por safar-se.
*Ele tentará, tornando-se tudo o que sobre a terra
 há de movente, e também água e fogo flama-divina.*
 Quanto a vós, firme aguentai e apertai-o mais.
 Mas quando ele mesmo te inquirir com palavras,
 tal como era quando o viste repousar-se,
 nesse instante cessa a força e solta o ancião,
 herói, e pergunta qual deus te oprime
 e do retorno, como voltarás sobre o mar piscoso’.
 Assim falou e mergulhou no mar faz-onda (HOMERO, 2014, p. 192-193, grifo
 nosso).

O velho imortal, Proteu, tem desvelado, por meio da fala da filha, seu caráter multiforme, seja nos seus atos como pastor das criaturas marítimas, dormindo em meio ao seu rebanho, seja na descrição de suas habilidades de transformação, capaz de virar qualquer coisa “movenete”, inclusive tornar-se água e fogo. Conseqüentemente, os poderes de metamorfose voluntária de Proteu convergem não somente a seres carnis, mas também a elementos da natureza, revelando características corpóreas extremamente flexíveis; uma entidade que oscila entre o que é orgânico e inorgânico, que se transforma tanto naquilo que a vida habita, quanto no que é inanimado (recordando a flexibilidade corpórea do Ariel de Shakespeare).

Acompanhado de três de seus homens, Menelau aguarda Eidotea para que ela providencie seus disfarces animais:

Quando surgiu a nasce-cedo, Aurora dedos-róseos,
 então ao longo da orla do mar larga-passagem
 fui e com ganas ajoelhei-me aos deuses; levei três
 companheiros, aqueles em quem mais confiava para toda a
 operação. *Eidotea, após mergulhar no amplo ventre do mar,
 trouxe quatro peles de focas do oceano,
 todas recém-tiradas: armava um truque contra o pai.
 Tendo escavado leitões nas dunas marinhas,
 aguardava sentada; e nós fomos para bem perto dela:*

deitamo-nos em fila, e pele lançou sobre cada um (HOMERO, 2014, p. 193, grifo nosso).

A filha do velho do mar, assim, também herda uma parcela dos poderes paternos, ao disfarçar os mortais sob o manto das focas que seu pai pastoreia. Tendo a máscara funcionado para enganar o ancião imortal, Menelau e seus companheiros agarram o velho e as transformações têm início:

A manhã toda aguardamos com ânimo resistente,
e as focas vieram do mar em conjunto. Elas então
em fila deitaram-se junto à rebentação do mar;
o ancião, ao meio-dia, veio do mar, achou as focas
bem-nutridas, todas inspecionou e contou seu número.
A nós contou primeiro entre os monstros, e no ânimo
não pensou ser um truque; então também ele se deitou.
Nós, berrando, arremetemos, e em volta os braços
lançamos; *e o ancião não esqueceu da arte ardilosa,
mas primeiro tornou-se um leão com bela juba,
e depois serpente, pantera e grande javali;
e tornou-se fluida água e árvore copa-elevada.*
E nós firme aguentávamos com ânimo resistente.
Mas quando cansou-se o ancião perito em malefícios,
nesse momento, inquirindo-me com palavras, falou:
“Que deus contigo, filho de Atreu, planejou tal plano
para, com tocaia, eu ser pego sem remédio? De que precisas?”.
Assim falou, e eu, respondendo, lhe disse:
“Tu sabes, ancião – por que me inquires com evasivas? –
que há tempo na ilha sou detido, nenhuma saída
consigo achar e murcha-me o coração no íntimo.
Quanto a ti, dize-me – e os deuses sabem de tudo –
que imortal me detém e afastou do caminho,
e do retorno, como eu voltarei sobre o mar piscoso” (HOMERO, 2014, p. 194, grifo
nosso).

De velho a leão, de leão a serpente, de serpente a pantera, de pantera a javali, de javali a água e de água a árvore, o poder metamórfico de Proteu é manifestado aos mortais, apontando a performance da *Legião* novamente numa personagem divina, o que nos levanta a questão: a *Legião* persegue o divino? No próximo subcapítulo, veremos algumas respostas.

Além desse episódio na **Odisseia**, Proteu também conta com outras aparições:

Esta lenda foi retomada e modificada por Eurípides na tragédia *Helena*, em que Proteu já não é o rei de Mênfis mas o soberano da ilha de Faro. A sua mulher chamava-se Psâmata e é filha de Nereu. Tem dois filhos, Teoclímene e Idótea. Enquanto Páris leva a Tróia um fantasma de Helena modelado por Hera, a verdadeira mulher de Menelau é confiada a Hermes ao rei Proteu. *Dizia-se também que fora este que por artes mágicas fizera uma réplica de Helena e a dera a Páris* (GRIMAL, 19, p. 398-399, grifo nosso).

Vê-se nessa última variação do mito de Helena, que, diferente do que ocorre na peça **Helena**, de Eurípides — em que um *eidolon*, um fantasma de fumaça, modelado por Hera, assume o lugar da “verdadeira” durante a guerra entre os gregos e troianos, ao passo que a “real” é levada ao Egito por Hermes —, Proteu também aplica sua magia metamórfica para replicar a troiana. Vale lembrar que, além de ser duplicada por esse *eidolon* de ar, Helena também se duplica por seus laços fraternais, seja como gêmea de Clitemnestra, seja como gêmea dos Dióscuros, criando aquela rede de reduplicações que vimos acompanhando.

Desse modo, desde o universo clássico grego e latino, a *Legião* erra pelas sombras da ficção, alastrando metamorfos imortais de mil rostos.

2.3. DEUSES E DEMÔNIOS NA MULTIDÃO

Passemos à esfera do mito, à fonte que “nomeia” a presente tese, o episódio bíblico do endemoniado geraseno no Novo Testamento.

Nos Evangelhos Sinóticos⁵⁴, isto é, em Mateus, Marcos e Lucas, essa passagem do encontro de Cristo com o possesso da Legião presentifica-se com certas variações, principalmente entre o primeiro e os outros dois evangelistas. A cena não é inserida no Evangelho de João.

Desembarcando na cidade dos gerasenos/gadarenos, a vinda do homem possuído pela Legião ao encontro dos novos visitantes está tanto em Marcos quanto em Lucas, nos quais há o relato de sua errância por tumbas e túmulos, o que indica que ele está possuído por espíritos do cemitério (*ghouls*, eguns⁵⁵), isto é, seres das trevas inferiores. Em Marcos: “Logo que

⁵⁴ Os evangelhos de Marcos, Mateus e Lucas são chamados de Sinóticos por abrangerem muitos eventos iguais, às vezes numa sequência idêntica, apesar de algumas variações existirem entre eles.

⁵⁵ *Ghouls* são “criaturas noturnas com unhas longas que habitam cemitérios, ruínas e outros lugares solitários. Eles são às vezes descritos como humanos mortos que dormem por longos períodos em túmulos secretos e, então, acordam, levantam-se e se alimentam dos vivos e dos mortos” (GUILLEY, 2005, p. 135). No original:

Jesus desceu do barco, caminhou ao seu encontro, vindo dos túmulos, um homem possesso de um espírito impuro: habitava no meio das tumbas e ninguém podia dominá-lo, nem mesmo com correntes” (Marcos 5, 2-3). Já em Lucas: “Ao pisarem terra firme, veio ao seu encontro um homem da cidade, possesso de demônios. Havia muito que andava sem roupas e não habitava em casa alguma, mas em sepulturas” (Lucas 8, 27). No entanto, essa cena está noutra configuração em Mateus, que traz a vinda de *dois* endemoniados: “Ao chegar ao outro lado, ao país dos gadarenos vieram ao seu encontro dois endemoninhados, saindo dos túmulos. Eram tão ferozes que ninguém podia passar por aquele caminho” (Mateus 8, 28). Apesar de poder se argumentar tratar-se de episódios diferentes, a menção ao país dos gadarenos e homens que habitam túmulos assemelha-se muito aos episódios presentes em Marcos e Lucas. Logo, na própria variação da cena mítica, o duplo e a *Legião* presentificam-se, mas, como se verá em breve, o dois acabará se associando, no caso de Mateus, à horda de outros.

Como se discutiu ao longo das narrativas analisadas anteriormente, a *Legião* não se deixa imperar sob o jugo do *status quo*, como se vê mesmo na rebeldia que o endemoninhado apresenta ao arrebentar suas correntes: “Muitas vezes já o haviam prendido com grilhões e algemas, mas ele arrebentava os grilhões e estraçalhava as correntes, e ninguém conseguia subjugar-lo” (Marcos 5, 4). Além disso, essa rebeldia também é expressa em sua errância pelos lugares da região: “E sem descanso, noite e dia, perambulava pelas tumbas e pelas montanhas, dando gritos e ferindo-se com pedras” (Marcos 5, 5), gritos e automutilações intensificam ainda mais sua transgressão comportamental e corporal⁵⁶.

Em seguida, o(s) endemoniado(s) pergunta(m) a Cristo: “E eis que se puseram a gritar: ‘Que existe entre nós e ti, Filho de Deus? Vieste aqui para nos atormentar antes do tempo?’” (Mateus 8, 29); “Ao ver Jesus, de longe, correu e prostrou-se diante dele, clamando em alta voz: ‘Que existe entre mim e ti, Jesus, filho de Deus altíssimo? Conjuro-te por Deus que não me atormentes!’” (Marcos 5, 6-7); “Logo que viu a Jesus começou a gritar, caiu-lhe aos pés e disse em alta voz: ‘Que existe entre mim e ti, Jesus, filho do Deus Altíssimo? Peço-te que não me atormentes.’” (Lucas, 8, 28). Nas três versões, a pergunta do que existe entre o avatar do Demiurgo e o homem possesso de demônios repete-se, guiando-nos à suposição de que algum resto divino jaz na *Legião* e, por extensão, no homem possuído. O que nos leva à pergunta: seriam essas hostes demoníacas que parasitam o corpo do homem compostas inteiramente de

“nocturnal creatures with long nails who inhabit graveyards, ruins, and other lonely places. Sometimes they are described as dead humans who sleep for long periods in secret graves, then awake, rise, and feast on both the living and the dead”. Eguns são “antepassado[s], espírito[s] de morto[s]” (PRANDI, 2001, p. 565).

⁵⁶ Como veremos no Capítulo 3, essa transgressão corporal se refletirá em David Haller e em Kevin Wendell Crumb, cujos corpos se distorcem frente às suas multiplicidades identitárias.

demônios? Haveria nesse espaço de possessão lugar para um anjo? Ou ainda a uma entidade que nutre algum laço com o Cristo? Com isso, o espaço do *entre* em que a *Legião* flui opera segundo o mesmo entendimento derridiano de *hymen* ou *phármakon*, entre a Luz e as Trevas.

O Cristo, então, ordena a saída da entidade multitudinária: “Com efeito, Jesus lhe dizia: ‘Sai deste homem, espírito impuro!’” (Marcos 5, 8), ou como em Lucas:

Jesus, com efeito, ordenava ao espírito impuro que saísse do homem, pois se apossava dele com frequência. Para guardá-lo, prendiam-no com grilhões e algemas, mas ele arrebatava as correntes e era impelido pelo demônio para os lugares desertos (Lucas, 8, 29).

É mister notar que ao exorcizar o geraseno, nos dois evangelistas, a referência à Legião dá-se no singular, “espírito impuro”, numa espécie de prisão nominal para a realização do exorcismo, mas que logo é contraposta pela identificação pronunciada pelo endemoninhado: “E perguntou-lhe: ‘Qual é o teu nome?’ Respondeu: ‘Legião é o meu nome, porque somos muitos.’” (Marcos 5, 9); “Jesus perguntou-lhe: ‘Qual é o teu nome?’ — ‘Legião’, respondeu, porque muitos demônios haviam entrado nele. E rogavam-lhe que não os mandasse ir para o abismo” (Lucas, 8, 30-31). Identificando-o por um nome, que remete a vários — e à sua própria condição —, o que se segue no ritual exorcista não é o padrão que ocorre na ficção do século XX, que utilizará o exorcismo como uma forma de oprimir e retirar à força a entidade demoníaca. No caso do geraseno, a Legião não é expulsa via total força divina, mas pelo pedido para habitar em outros, uma manada de outros:

Ora, a certa distância deles havia uma manada de porcos que estava pastando. Os demônios lhe imploravam, dizendo: “Se nos expulsas, manda-nos para a manada de porcos”. Jesus lhes disse: “Ide”. Eles, saindo, foram para os porcos e logo toda a manada se precipitou no lago pelo despenhadeiro (Mateus 8, 30-32).

E rogava-lhe insistentemente que não os mandasse para fora daquela região. Ora, havia ali, pastando na montanha, uma grande manada de porcos. Rogava-lhe, então, dizendo: “Manda-nos para os porcos, para que entremos neles.” Ele o permitiu. E os espíritos imundos saíram, entraram nos porcos e a manada — cerca de dois mil — se arrojou no mar pelo precipício (Marcos 5, 10-13).

Ora, havia ali, pastando na montanha, uma numerosa manada de porcos. Os demônios rogavam que Jesus lhes permitisse entrar nos porcos. E ele o permitiu. Os

demônios então saíram do homem, entraram nos porcos e a manada se arrojou pelo precipício, dentro do lago, e se afogou (Lucas, 8, 32-33).

Saindo de uma unidade ou dualidade (no caso de Mateus) corporal, as entidades passam à manada de porcos, expressando-se agora, além da esfera espiritual, múltipla corporalmente. Ademais, o suicídio da horda suína varia também: em Mateus e Lucas, ela cai num lago e, em Marcos, no mar, esse último corroborando a ideia da multiplicidade a que se agrega a Legião espiritual após a saída do corpo do geraseno.

Apesar da unidade que retorna ao corpo do homem possuído — “Foram até Jesus e viram o endemoninhado sentado, vestido e em são juízo, aquele mesmo que tivera a Legião. E ficaram com medo” (Marcos 5, 15); “As pessoas então saíram para ver o que acontecera. Foram até Jesus e encontraram o homem, do qual haviam saído os demônios, sentado aos pés de Jesus, vestido e em são juízo. E ficaram com medo” (Lucas 8, 35) —, tanto em Marcos quanto em Lucas, o homem passa a proclamar os feitos de Cristo em favor dele pelas cidades:

Quando entrou no barco, aquele que fora endemoninhado rogou-lhe que o deixasse ficar com ele. Ele não deixou, e disse-lhe: “Vai para tua casa e para os teus e anuncia-lhes tudo o que fez por ti o Senhor na sua misericórdia.” Então partiu e começou a proclamar na Decápole o quanto Jesus fizera por ele. E todos ficaram espantados (Marcos 5, 18-20).

O homem do qual haviam saído os demônios pediu para ficar com ele; Jesus, porém, o despediu, dizendo: “Volta para a tua casa e conta tudo o que Deus, fez por ti.” E ele se foi, proclamando pela cidade inteira tudo o que Jesus havia feito em seu favor (Lucas 8, 38).

Com isso, a errância que exercia enquanto possesso pela Legião passa a ser um perambular pelo ambiente citadino, não mais por tumbas, mas pelas pessoas, ou seja, a Legião não deixou de ser Legião, ela apenas foi incorporada pela pólis, pela Lei, pela ética e pela moral. Em resumo, houve uma retro-contaminação. Esse motivo do homem que erra por cidades e pessoas ecoará no século XVIII no velho marinheiro do poema “The Rime of the Ancient Mariner”, de Coleridge, impelido a contar obsessivamente sua história insólita às pessoas da cidade que seu olhar hipnotizante captura e no século XIX no velho da multidão do conto “O homem da multidão”, de Poe, que vaga junto às turbas que fluem pelas ruas labirínticas de Londres.

Por fim, nos três Evangelhos, os gerasenos requerem que Cristo abandone a região por sentirem medo após o acontecimento com os porcos.

Quanto à mitologia nórdica, duas figuras destacam-se no que se refere a poderes de transformação e à apropriação de imagens diversas: a primeira e mais significativa é Odin, o sábio e poderoso pai de todos, o deus dos deuses, que possui uma gama imensa de nomes, como é demonstrado na **Edda em Prosa**, uma coleção dos mitos nórdicos cuja autoria ou compilação geralmente é atribuída a Snorri Sturluson, um acadêmico islandês do século XIII:

Óðin é chamado de Todo-Pai porque ele é o pai de todos os deuses. Ele também é chamado de Valpai porque todos que caem na batalha são seus filhos adotivos. Ele lhes concede Valhalla e Vingólf e, então, são chamados de Einherjar. Ele também é chamado de Hangaguð, Haptaguð, Farmaguð e ele se nomeou de muitas outras maneiras quando veio ao Rei Geirröð:

Eu sou chamado de Grím
 E Gangleri,
 Herjan, Hjálmbéri,
 Thekk, Thriði,
 Thuð, Uð,
 Helblindi, Hár,
 Sað, Svipall,
 Sanngetall,
 Herteit, Hnikar,
 Bileyg, Báleyg,
 Bölverk, Fjölnir,
 Grímnir, Glapsvið, Fjölsvið,
 Síðhött, Síðskegg,
 Sigföð, Hnikuð,
 Allföð, Atrið, Farmatýr,
 Óski, Ómi,
 Jafnhár, Biflindi,
 Göndlir, Hárbarð,
 Sviður, Sviðrir,
 Jálk, Kjalar, Viður,
 Thrór, Ygg, Thund,
 Vak, Skilving,
 Váfuð, Hroptatýr,
 Gaut, Veratýr.

[...] a maioria desses nomes lhe foram dados porque as várias nações diferentes no mundo, todas falando línguas diferentes, sentiram a necessidade de traduzir seu nome para suas variadas línguas a fim de cultuá-lo e rezar a ele. Alguns incidentes que criaram esses nomes, contudo, aconteceram em suas jornadas e estas viraram histórias⁵⁷ (STURLUSON, 1966, p. 48-50).

Mesmo apresentando várias denominações por conta de seu culto ter se espalhado por diversos cantos do mundo, é interessante observar que algumas delas reforçam e chamam a atenção para a capacidade camaleônica: “Grím” e “Grímnir” = “O mascarado”; “Svipall” = “O mutável”; “Síðhött” = “Aquele com denso capuz”⁵⁸. Cada um desses nomes ou personas aponta a uma máscara ou uma mutabilidade ou um meio de ocultar a identidade, já que uma das características de Odin é disfarçar-se e viajar pelo mundo terreno:

⁵⁷ Na tradução consultada: “Óðin is called All-father because he is the father of all the gods. He is also called Valfather because all who fall in battle are his adopted sons. He allots to them Valhalla and Vingólf, and then they are called Einherjar. He is also called Hangaguð, Haptaguð, Farmaguð, and he named himself in many other ways when he came to King Geirröð:

*I am called Grím
And Gangleri,
Herjan, Hjalmbéri,
Thekk, Thriði,
Thuð, Uð,
Helblindi, Hár,
Sað, Svipall,
Sanngetall,
Herteit, Hnikar,
Bileyg, Báleyg,
Bölverk, Fjölnir,
Grímnir, Glapsvið, Fjölsvið,
Síðhött, Síðskegg,
Sigföð, Hnikuð,
Allföð, Atríð, Farmatýr,
Óski, Ómi,
Jafnhár, Biflindi,
Göndlir, Hárbarð,
Sviður, Sviðrir,
Jálk, Kjalar, Viður,
Thrór, Ygg, Thund,
Vak, Skilving,
Váfuð, Hroptatýr,
Gaut, Veratýr.*

[...] most of these names have been given him because the many different nations in the world, all speaking different tongues, felt the need of translating his name into their several languages in order to worship and pray to him. Some incidents giving rise to these names, however, took place on his journeys, and these have been made into tales”.

⁵⁸ Na tradução consultada: “Grím, Grímnir: Masked One; Svipall: Changeable One; Síðhött: Deep-hooded One” (1966, p. 49). Notas de tradução de Jean I. Young na edição consultada.

Odin tem muitos nomes. É o Pai de Todos, o Senhor dos Mortos, o deus da força. É o deus das cargas e dos prisioneiros. É chamado de Grímnir e de Terceiro. Recebeu um nome diferente em cada país (pois é cultuado de formas diferentes e em muitas línguas, mas é sempre Odin o objeto de culto).

Ele viaja para todos os cantos sob um disfarce, querendo ver o mundo como as pessoas comuns. Quando caminha entre nós, é na forma de um homem alto usando manto e chapéu (GAIMAN, 2017, p. 19).

Se focarmos em Odin como o “All-Father”, o “Todo-Pai” e o “Pai de Todos”, o que denota a existência de uma parte de todos nele e dele em todos, notaremos como a divindade dota-se, ao mesmo tempo, de um aspecto múltiplice — sendo o invólucro que possui infinitas formas — e de um caráter disseminador, depositando uma parcela de si em todos, fragmentando-se em seus filhos, criaturas pelas quais se prolifera; uma incursão celestial que regionaliza Grím, o mutável.

Dessa maneira, Odin é legionário, disfarçando-se pelo mundo material, ao mesmo tempo que é conhecido por inúmeros nomes, o que, por extensão, concede-lhe uma personalidade, uma identidade a cada denominação que lhe é atribuída. No entanto, ele não é o único no panteão nórdico que porta habilidades metamórficas, as quais também são conhecidas como uma das artimanhas empregadas por Loki, o deus *trickster* ou *trickster* deus:

Também reconhecido entre os deuses está um que alguns chamam de o agouro da maldade dos Æsir e o pai-das-mentiras e a desgraça-dos-deuses-e-homens. Ele é o filho do gigante Fárbaumi e o seu nome é Loki ou Lopt. O nome da sua mãe é Laufey ou Nál e Býleist e Helblindi são seus irmãos. Loki é bonito e de rosto claro, mas tem uma disposição má e muda muito de humor. Ele superou todos os homens na arte da astúcia e sempre trapaceia. Ele envolvia continuamente os Æsir em grandes dificuldades e frequentemente os ajudava de novo por engano⁵⁹ (STURLUSON, 1966, p. 55).

Note-se, então, que Loki é considerado um mestre na arte da astúcia e o “pai das mentiras”, aproximando-o de Odin, o camaleônico “pai” de todos; de Hermes-Mercúrio, o *trickster* divino da mitologia greco-romana e da figura de Satã no mito bíblico, como se vê

⁵⁹ Na tradução consultada: “Also reckoned amongst the gods is one that some call the mischiefmonger of the Æsir and the father-of-lies and the disgrace-of-gods-and-men. He is the son of the giant Fárbaumi and his name is Loki or Lopt. His mother’s name is Laufey or Nál, and Býleist and Helblindi are his brothers. Loki is handsome and fair of face, but has an evil disposition and is very changeable of mood. He excelled all men in the art of cunning, and he always cheats. He was continually involving the Æsir in great difficulties and he often helped them out again by guile”.

sua descrição no Evangelho de João: “Vós sois do diabo, vosso pai, e quereis realizar os desejos de vosso pai. Ele foi homicida desde o princípio e não permaneceu na verdade, porque nele não há verdade: quando ele mente, fala do que lhe é próprio, porque é mentiroso e pai da mentira” (João 8, 44). Logo, sendo um exímio mentiroso, Loki não abrirá mão de disfarces, como o faz o deus dos deuses, para cumprir seus planos trapaceiros:

Loki é muito bonito. Ele é sensato, convincente, simpático e, de longe, o mais perspicaz, sutil e astuto de todos os habitantes de Asgard. É uma pena que haja tamanha escuridão em seu âmago: tanta raiva, tanta inveja, tanta cobiça.

[...] Loki viaja pelo céu com sapatos voadores e pode assumir a forma de outras pessoas ou de qualquer animal, mas sua verdadeira arma é a mente. Ele é mais inteligente, sutil e traiçoeiro do que qualquer deus ou gigante. Nem mesmo Odin é tão astuto.

Loki é irmão por jura de sangue de Odin. Os outros deuses não sabem quando ou como Loki chegou a Asgard. Ele é amigo de Thor e também seu pior inimigo. Loki é tolerado pelos deuses, talvez porque seus estratégias e planos os salvem com a mesma frequência que os metem em apuros.

Loki torna o mundo mais interessante, mas menos seguro. Ele é o Pai de Monstros, o autor de infortúnios, o deus da trapaça (GAIMAN, 2017, p. 21).

Atente-se ao fato do laço de sangue existente entre Odin e Loki, um pacto que talvez evidencie uma contaminação do aspecto metamórfico do Todo-Pai ao Pai da mentira e vice-versa, evidenciando a virulência replicante da *Legião*, bem como o fato de um e outro serem duplos de si, ambos se espelham e refletem o dilema Luz e Trevas. Logo, fluem nesse espelho nórdico os incontáveis nomes, disfarces e truques da díade Odin-Loki.

Se passarmos, agora, ao mito egípcio, a segunda criatura de Frankenstein tem o mesmo destino que um dos deuses do Egito:

Osíris, o deus dos mortos e da vida pós-morte, é um dos primeiros no panteão egípcio, provavelmente começando como um deus da fertilidade ligado à agricultura e, talvez, à “inundação” do Nilo. Como muitas outras grandes deidades, ele gradualmente adquire os atributos de outros deuses conforme seu culto espalha-se por todo o país (SHAW, 2004, p. 115)⁶⁰.

⁶⁰ No original: “Osiris, the god of the dead and the afterlife, is one of the earliest in the Egyptian pantheon, probably starting off as a fertility god linked with agriculture, and perhaps also the Nile ‘inundation’. Like many

Plutarco em “Ísis e Osíris” no quinto volume de **Moralia**, reconta o mito do deus e a cilada que seu irmão, Set⁶¹, arma contra ele, em que este o prende no interior de um caixão e o joga no Nilo. Ísis, a esposa de Osíris, encontra-o e o coloca noutra caixão. No entanto, Set volta a esbarrar com seu irmão:

mas Tifão, que estava caçando à noite sob a luz do luar, esbarrou nele. *Reconhecendo o corpo, ele dividiu-o em catorze partes e as espalhou, cada uma em um lugar diferente.* Ísis soube disso e procurou por elas de novo, navegando por pântanos num barco de papiro.

[...] O resultado tradicional do desmembramento de Osíris é que há muitas supostas tumbas de Osíris no Egito, pois Ísis fez um funeral para cada parte que ela encontrara. Outros negam isso e afirmam que ela ordenou efígies dele a serem feitas e as distribuiu entre as muitas cidades, fingindo que ela estava doando a elas o corpo dele, a fim de que ele recebesse as honras divinas em um grande número de cidades (PLUTARCO, 1999, p. 45, grifo nosso)⁶².

Noutras versões do mito, Ísis tenta reunir os fragmentos do corpo do marido falecido:

As versões originais egípcias também adicionam outro episódio depois do corpo desmembrado de Osíris, que foi remontado na forma da primeira múmia — eles descrevem como Ísis engravidara do corpo mumificado e concebera o filho Hórus (SHAW, 2004, p. 117)⁶³.

Com esse desmembramento, o mito de Osíris também está imbuído da *Legião*, como se observa pelas partes de seu corpo espalhadas em variados lugares — que ecoará fortemente no que Victor Frankenstein faz com sua segunda criatura —, além de sua remontagem — novamente repercutindo no romance de Mary Shelley, na leitura que se faz das duas criaturas

other major deities, he gradually acquired the attributes of other gods as his worship spread throughout the country”.

⁶¹ Na tradução consultada, o nome do irmão de Osíris é grafado como Tifão, devido à sua associação ao gigante monstruoso da mitologia grega.

⁶² No original: “*but Typhon, who was hunting by night in the light of the moon, happened upon it. Recognizing the body he divided it into fourteen parts and scattered them, each in a different place. Isis learned of this and sought for them again, sailing through the swamps in a boat of papyrus.*

[...] *The traditional result of Osiris’s dismemberment is that there are many so-called tombs of Osiris in Egypt; for Isis held a funeral for each part when she had found it. Others deny this and assert that she caused effigies of him to be made and these she distributed among the several cities, pretending that she was giving them his body, in order that he might receive divine honours in a great number of cities [...]*”.

⁶³ No original: “*The original Egyptian versions also add another episode after Osiris’s dismembered body was reassembled into the form of the first mummy – they describe how Isis was impregnated by the mummified body, and conceived the child Horus*”.

de Frankenstein, corpos compostos de fragmentos humanos mortos —, indiciando uma espécie de mosaico mumificado.

No que concerne à mitologia iorubá, dentre as divindades chamadas de orixás, destacam-se os Ibejis, “orixás gêmeos, protetores das crianças” (PRANDI, 2001, p. 566). Num deles, vemos a presença de *algo mais* obsediando a dupla, um terceiro irmão que provoca constantes brigas entre os dois:

Os Ibejis brigam por causa do terceiro irmão

Oxum queria um filho e pediu para Orunmilá.
 Ele ordenou-lhe que fizesse sacrifício
 de dois carneiros, dois cabritos e dois galos,
 de dois pombos, duas roupas e dois sacos de búzios.
 Quando Oxum deu à luz, não era um nem eram dois.
 Oxum teve três filhos.
 Mas ela não podia criar as três crianças
 e mandou embora o mais novo dos irmãos
 para poder criar os outros dois, Taió e Caiandê.
 Idoú, o irmão rejeitado, não gostou de sua sorte
 e veio viver na cabeça dos irmãos.
 Vivia ora no *ori* de Taió, ora no *ori* de Cainadê.
 Idoú atormentava os gêmeos sem sossego.
 Os Ibejis viviam brigando.

Oxum estava enlouquecida com as brigas dos meninos.
 Foi consultar Orunmilá e ele viu a presença de Idoú.
 Ele deu à mãe nove espelhos para que mirasse os filhos
 e visse em qual dos dois vivia o *egum* de Idoú.
 Oxum mirou um deles e viu quatrocentos filhos.
 Mirou o segundo e não viu nada.
 Um deles teve que morrer para proteger o outro.

Mas o gêmeo que sobreviveu não suportava a ausência do irmão.
 Ele abriu a sepultura e retirou o corpo do irmão.
 Porém o menino morto não se movia,
 por mais que o irmão vivo o chamasse ele não respondia,
 não o acompanhava, não o queria.
 O irmão vivo não desistiu do companheiro

e amarrou o irmão morto no seu próprio corpo.

Desde então eles passeiam juntos, atados um no outro.

Quando eles passam alegres, discutindo, o povo diz:

“Olha os Ibejis, olha os meninos gêmeos da Oxum” (PRANDI, 2001, p. 369-371).

Com o signo dúplice atravessando o relato mítico, na imagem dos gêmeos e também no número (dois) de elementos necessários para o sacrifício, vemos que a intenção de Oxum em ter um filho é triplicada com a vinda de três irmãos, os gêmeos Taió e Caiandê, e mais Idoú, o filho mais novo. Sendo este mandado embora, a obsessão começa nos *oris*, nas cabeças físicas e espirituais, passando de um para o outro. Quando os gêmeos são mirados pelos nove espelhos, o reflexo daquele que está possuído torna-se uma multidão de irmãos na superfície especular, o que denota a associação da *Legião* com os Ibejis. Mesmo que se tenha resolvido a turba do terceiro irmão com a morte de um dos dois, fica incerto se ele/s ainda não estaria/m presente/s no gêmeo que ainda vive.

Recordando a leitura tradicional sobre o duplo em termos históricos:

O mito do duplo, no Ocidente, acha-se em estreita ligação com o pensamento da subjetividade, lançado pelo século XVII ao formular a relação binária sujeito-objeto, quando até então o que prevalecia era a tendência à unidade. Essa oposição — concepção unitária do mundo/concepção dialética — é refletida pela reviravolta que sofre o mito literário do duplo. Desde a Antiguidade até o final do século XVI, esse mito simboliza o homogêneo, o idêntico; a semelhança física entre duas criaturas é usada para efeitos de substituição, de usurpação de identidade, o sócia, o gêmeo é confundido com o héroi e vice-versa, cada um com sua identidade própria. A tendência à unidade prevalece também quando um personagem desempenha dois papéis.

A partir do término do século XVI, o duplo começa a representar o heterogêneo, com a divisão do eu chegando à quebra da unidade (século XIX) e permitindo até mesmo um fracionamento infinito (XX) (FERNANDEZ-BRAVO, 2005, p. 263-264).

Ao implicar que esse “fracionamento infinito” insurge no motivo do duplo somente no século XX, a autora defende uma leitura que solidifica tudo antes de tal século, congelando o duplo num bloco estanque de carbono, perspectiva esta que o encerra num ciclo perfeito de dualidade, quando, como vimos demonstrando, a *Legião* não tem limites temporais ou espaciais, não respeita ilusões de identidades unas ou duais, não se impõe regras ou limitações

históricas: não há um antes ou um depois, uma causa e um efeito, um original e uma duplicata. A incerteza, a indecidibilidade, o não-controle é o que se alastra em seu caos do não-uno e do não-duo. A presença do dois se faz, mas ele nunca está sozinho. Retomando o significado de *Doppelgänger*, “aquele que caminha ao lado”, há vários que caminham ao lado do duplo: o triplo, o quádruplo, a *Legião*.

Mesmo que em alguns dos exemplos desse capítulo haja tentativas de subjugar, destruir a *Legião* — Próspero jogando seu grimório nas águas; a Legião e os porcos que se atiram ao mar; o cadáver de Osíris jogado no Nilo —, ela, de alguma forma, sobrevive, sempre há um resto, mas o que é um resto de uma *Legião* que não é restrita a nada? Note-se que, no caso de Proteu, ele é o divino velho do mar, o que prova que a vastidão das águas não é a nêmesis da *Legião* — se é que há uma —, muito pelo contrário, é o líquido pelo qual ela se dissemina, o *phármakon* pelo qual se difunde. Somada a isso está a própria natureza das águas, do mar, o grande espelho aquífero, “a água, por seus reflexos, duplica o mundo, duplica as coisas” (BACHELARD, 2002, p. 51). Consequentemente, lançar a *Legião* ao mar, ao oceano é só uma questão de espelhá-la e, assim, esperar o retorno de seu reflexo.

Se ainda duvidamos da *Legião*, rememoremos a citação feita na Introdução, retirada do terceiro capítulo de **O duplo**, em que Rank faz um panorama do duplo e da biografia de autores que se destacaram por abordar o *leitmotiv* em questão. Focando em Hoffmann, ele expõe um medo legionário do criador clássico do duplo:

Sabe-se de Hoffmann, cuja mãe era histérica, que era nervoso, excêntrico e extremamente suscetível a instabilidades emocionais, chegando a sofrer de alucinações, delírios e ideias fixas que gostava de representar em seus poemas. Tinha medo de enlouquecer e “*acreditava, às vezes, enxergar diante de si sua imagem no espelho como se fosse em carne e osso, seu duplo e outros vultos fantasmagóricos disfarçados.*” (Klinke, p. 49). Ele realmente via os duplos e assombrações ao seu redor quando os descrevia e, por isso, muitas vezes, durante seu trabalho noturno, acordava sua mulher apavorado para mostrar-lhe os vultos. Após uma bebedeira, escreveu em seu diário: “Ímpetos de ideias de morte: duplos” (Hitzig I, 174, 275) (RANK, 2013, p. 64, grifo nosso).

Não é nosso objetivo analisar se, de fato, ele via tais vultos fantasmagóricos disfarçados⁶⁴, porém o que observamos é que a *Legião* se dissemina por tudo — partindo da

⁶⁴ Esse relato sobre Hoffmann remete a Blake, uma vez lembrada a citação sobre o processo criativo do escritor inglês: “‘Eu escrevo’, [Blake] diz, ‘quando comandado pelos espíritos e, no momento em que escrevi, eu vejo as palavras voarem pela sala em todas as direções. Então está publicado e os espíritos podem ler’” (SADLER, 1870,

ideia derridiana que “*Não há fora-de-texto*” (2013, p. 194, grifo do autor) —, influenciando até mesmo o escritor que será marcado por Otto Rank como um dos pontos importantes na abordagem do *Doppelgänger*, o que torna problemático afirmar que o “dois é só dois”. A possessão do endemoniado geraseno; os vários nomes/personas e disfarces de Odin e as transformações astutas de Loki; o desmembramento de Osíris pelo irmão; as hostes dos Ibejis; Proteu e seu poder camaleônico; Anfitrião, seus duplos e sua múltipla esposa; o poder torrencial e replicante de Próspero; os Antífolos e os Drômios; as máscaras de Viola-Cesário-Sebastião e de todos os outros que os cercam. Esses indícios provam a fluência e influência da horda replicante e fragmentária — uma autorreflexão metamórfica — no que fora denominado como duplo anteriormente ao século XIX. Modificando a fala do geraseno, “O meu nome é *Doppelgänger*, pois somos muito mais que dois”.

p. 35). Considerando isso, há certa semelhança no que concerne às forças exteriores que obsediam a escrita desses dois autores. No entanto, em Hoffmann o duplo, a *Legião* traz perturbação mental, enquanto em Blake é a consciência plácida de ser possuído pela Poesia.

3. E HOSTES E TURBAS E HORDAS E LEGIÕES E...

3.1. NOS VASTOS SONHOS DOS NÓS QUE PERPETUAMOS

Neste último capítulo cobriremos a segunda parte de nosso *corpus*, numa perseguição pela *Legião* nos séculos XX e XXI. Começando por **Sandman: Prelúdio** (2013-2015), de Neil Gaiman, um *prequel* — obra que foca nos acontecimentos anteriores de uma dada narrativa já publicada — à série da história em quadrinhos (HQ) **Sandman**, de Neil Gaiman, centrada em Sonho (*Dream*, no original), a personificação antropomórfica do sonho, recebendo variados nomes, como Morfeu (*Morpheus*), Oniromante (*Oneiromancer*), Lorde Moldador (*Lord Shaper*), Rei dos Sonhos (*Dream King*), Príncipe das Histórias (*Prince of Stories*). No universo da *graphic novel*⁶⁵, Morpheus não é um deus, mas um Perpétuo, seres que antecedem os deuses, inclusive os influenciando da mesma forma que o fazem no Universo. Ao todo, são sete entidades: Destino (*Destiny*), Morte (*Death*), Sonho (*Dream*), Destruição (*Destruction*), as entidades gêmeas Desejo (*Desire*) e Desespero (*Despair*) e, a mais nova de todos, Delírio (*Delirium*), que já foi um dia Deleite (*Delight*). A história em quadrinhos relê o super-herói da Era de Ouro das Histórias em Quadrinhos (fins de 1930 a 1950) chamado Sandman, a identidade secreta de Wesley Dodds, um detetive que combate o crime usando uma máscara de gás, um terno verde, um chapéu *fedora* e uma arma que emite um gás sedativo, uma aparência que ecoará em Sonho. Somado a isso, Gaiman relê mitos e aspectos de diversas culturas, tecendo relações e peripécias desses deuses ao enredo de **Sandman**.

⁶⁵ Não é nosso objetivo estabelecer a diferença entre história em quadrinhos e *graphic novel*, o que já é difícil de fazer, pois muitas vezes toma-se o rumo de uma separação hierárquica, em que uma *graphic novel* seria algo mais sofisticado do que uma história em quadrinhos. Ao longo da tese, usamos os termos intercambiavelmente sem a intenção de estabelecer uma hierarquia entre eles.

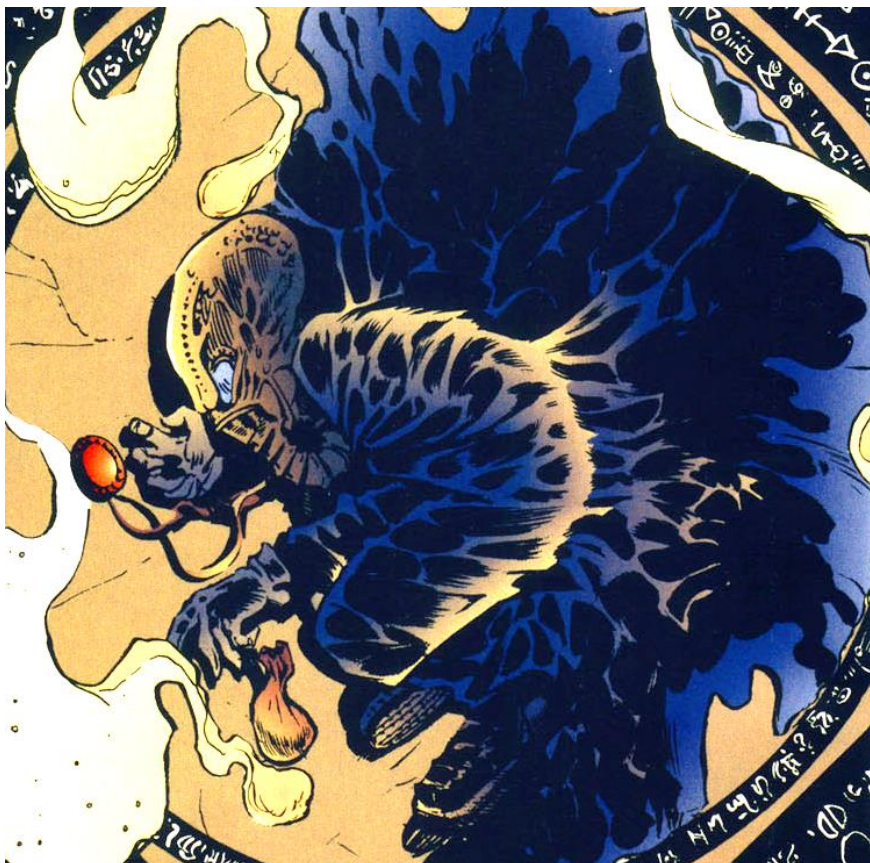


Figura 1. **Sandman**. Cena de **The Sandman: Preludes and Nocturnes** (GAIMAN, 2010).

A série é lançada em 1988, mas tem sua capa datada em 1989, concluindo em 1996, embora ainda haja outras narrativas sendo publicadas posteriormente que abordam Sonho e outros personagens criados pelo autor inglês. O fio narrativo da série original se dá com a invocação do Perpétuo por um bruxo em 1916, Roderick Burgess, cujo objetivo inicial era invocar a Morte e assim conseguir a imortalidade. No entanto, seu empreendimento fracassa — ou o ritual que performa, baseado num livro raro, prova-se falho — e é o Senhor dos Sonhos que é conjurado. Preso por setenta e dois anos, pessoas ao redor do mundo não conseguem mais dormir ou caem num sono sem fim. Por uma distração, a cadeira de rodas de Alexander, o filho já velho do mago, rasura o círculo mágico de detenção que mantém encarcerada a entidade num orbe de vidro, de modo que Morpheus consegue reaver sua liberdade e assim, resgatar seus itens de poder: uma algibeira com areia, um elmo e um rubi.

Quanto à aparência do Lorde Moldador, seus olhos são fundos e sombrios, nos quais estrelas brilham no lugar de suas pupilas; seu cabelo é preto, armado e espetado; sua pele é pálida e seu manto escuro contém chamas que dançam na cauda. Outra característica do protagonista é não ter uma aparência fixa, a qual depende de seu observador, adquirindo ao longo da série até as formas mais distintas e estranhas, concebíveis ou não. Ademais, na HQ

várias personagens não têm o mesmo estilo de balão e letra. O do personagem principal é um balão de contorno ondulante, com fundo preto e letras brancas.



Figura 2. **O rosto de Morpheus.** Cena de **The Sandman: Preludes and Nocturnes** (GAIMAN, 2010).

O enredo segue com Sandman tentando reestruturar o seu reino — importante destacar que cada um dos Perpétuos possui seu próprio reino, localizando-se numa esfera à parte da realidade —, em busca de algumas entidades que de lá fugiram, ao mesmo tempo que tenta impedir o avanço de um vórtice, um evento que destrói as barreiras dos sonhos de todas as pessoas no Universo, tendo início numa garota, a qual é parte de um plano de seu irmão-irmã andrógino Desejo — e que será um dos problemas enfrentados por ele em **Prelúdio** —; uma trama tecida por Lúcifer, entregando-lhe a chave do Inferno, que chama atenção de muitos deuses e demônios interessados nesse novo espaço disponível; as consequências da busca por vingança de uma bruxa contra uma entidade que habita uma região dos sonhos; a busca pelo irmão Destruição, que abandonou suas funções três séculos atrás; o caminho que seu filicídio — um desejo concedido a seu filho, Orfeu, cuja história assemelha-se muito à da mitologia grega — o levará, irritando as Fúrias — aquelas que punem os crimes de sangue —, que não desistem até ver sua morte concretizada; e o epílogo, exibindo o funeral de Morpheus e a tomada de poder do próximo Sonho, que se distingue de seu anterior ao apresentar um aspecto

inteiramente pálido em suas vestes e cabelo, emergindo a partir da transformação de um menino, Daniel Hall. Daniel fora gestado por um longo período no Sonhar, o reino dos sonhos, e concorda em suceder o Rei dos Sonhos, transformando-se neste último a partir de uma esmeralda, criada por Morpheus e contendo uma parcela de seus poderes e, por extensão, de si mesmo.

Já em relação ao Sonhar, vemos que ele se molda como um *não-lugar* metamórfico: ao mesmo tempo que é o reino do Perpétuo, sobre o qual seu mestre tem um vasto controle de criação — desde sua configuração espacial à modelação de sonhos e pesadelos —, ele se revela também como o duplo da realidade consciente, uma vez que todas as pessoas que sonham podem circular por ele, tendo contato com as criaturas que ali habitam durante suas andanças oníricas. Logo, esse *não-lugar* é algo totalmente plástico nas mãos de Sandman, podendo assumir diversas formas e abarcar inúmeras entidades, humanas ou fabricadas pelo Lorde Moldador, duplicando e, inclusive, influenciando a realidade consciente.

Após essa breve introdução à obra-prima de Neil Gaiman, o volume **Prelúdio** foca nos eventos que se deram com o Príncipe das Histórias anteriores à invocação do bruxo. A narrativa quadrinhística inicia-se com uma planta num determinado planeta observando outra que, por sua aparência, é um dos aspectos de Sandman. Momentos depois de sua aparição, ela queima e assusta sua testemunha que está sonhando.



Figura 3. A planta dos sonhos que queima. Cena de **The Sandman: Overture** (GAIMAN, 2015).

Enquanto isso, em 1915 — um ano antes do ritual de invocação —, em Londres, uma das criaturas de Morpheus perambula pelas ruas e encontra a sua próxima vítima. Trata-se aqui do pesadelo Coríntio (*Corinthian*), criado com o objetivo de ser um espelho das trevas da humanidade, de refletir a escuridão dos humanos, portando, no lugar de seus olhos, duas bocas (ver **Figura 5**). Interessante observar que nesse momento os quadrinhos tomam a forma de seus “dentes visuais” e juntos formam um de seus “olhos bocais” (ver **Figura 4**). Em alguns desses quadros nós, inclusive, enxergamos a partir da visão do pesadelo com uma tonalidade mais escura, devido aos seus óculos escuros, usados para disfarçar seu rosto inquietante. Assim, sendo uma criatura *unheimlich*, ou melhor, o *Unheimliche* personificado, o Coríntio empresta um de seus olhos para essa página do volume, espelhando sua característica principal para a estrutura do quadrinho. Desse modo, já começamos a ver os primeiros jogos especulares na narrativa, refletindo o tema em sua forma.

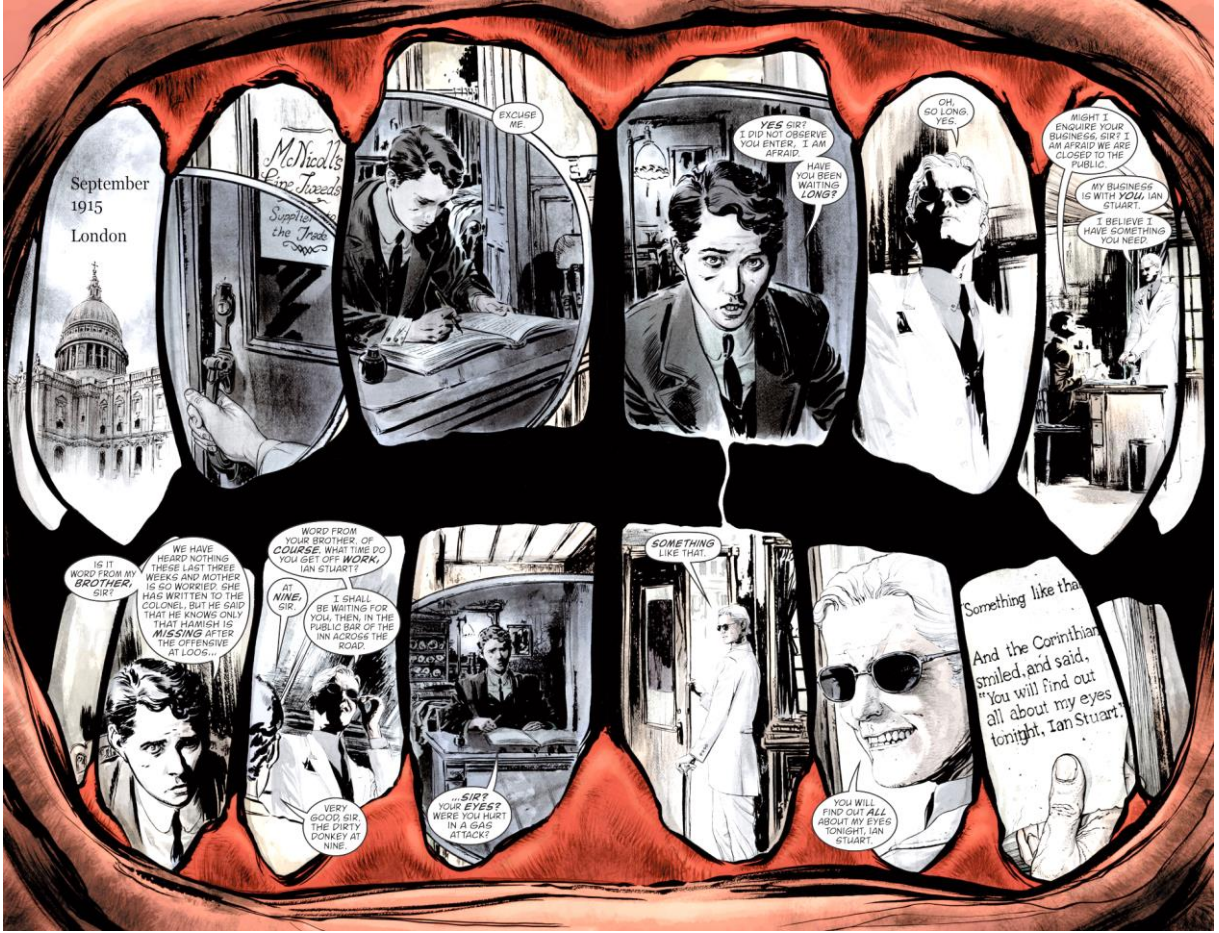


Figura 4. O olho-boca de Coríntio. Cenas de *The Sandman: Overture* (GAIMAN, 2015).



Figura 5. O Coríntio. Cena de **The Sandman: Overture** (GAIMAN, 2015).

Nesse início de narrativa, o espelhamento tema-em-forma continua acontecendo: quanto ao rosto de outra personagem, alguém que sonha ser um homem chamado George Portcullis, mas que não é o nome da entidade que sonha na “realidade”, indicando que, enquanto no Sonhar, até mesmo o próprio eu pode ser alterado. Portcullis é um funcionário num gabinete em Londres — uma pequena dimensão anexada à realidade, sempre em constante mudança pela cidade, funcionando como o escritório de Sonho na cidade — e tem como rosto grades de uma janela. Essas grades de janela assumem a estrutura dos quadrinhos nessa página (ver **Figura 6**) e nas seguintes, enquanto o Senhor dos Sonhos interroga o Coríntio sobre o porquê de suas andanças no mundo desperto, decidido a desfazer sua criatura, porém é interrompido por uma força que o convoca para um lugar desconhecido. Além da estrutura refletir o conteúdo, vê-se também um espelhamento da página anterior que toma a forma dos dentes do pesadelo, havendo, então, um espelhar entre dentes e grades

ambos emprestando seus desenhos respectivos ao desenho macro do trecho em questão, bem como expondo o seu ponto de vista, já que o leitor vê tais eventos a partir das lentes (dentes e grades) dessas personagens. Atente-se ao fato de que, portanto, temos um duplo especular, não somente entre tema e forma, mas também entre uma forma e outra, o que, por sua vez, acusa um outro laço, o parentesco entre George e o Coríntio, ambos filhos do Mestre dos Sonhos, sendo que o funcionário do gabinete é um ser que possui (pelo menos) duas máscaras, uma de feitura onírica, o rosto que adquire nesse sonho, a obra de Morpheus — apontando o Lorde Moldador não somente como o feitor de sonhos e histórias, assim como de máscaras, de personas soniais ao sonhador — e outra pertencente à realidade empírica desse universo ficcional. Nessa estrutura catóptrica, o duplo enovela-se cada vez mais, corroborando o que vimos dizendo, dobrar implica em dois e *algo mais*.

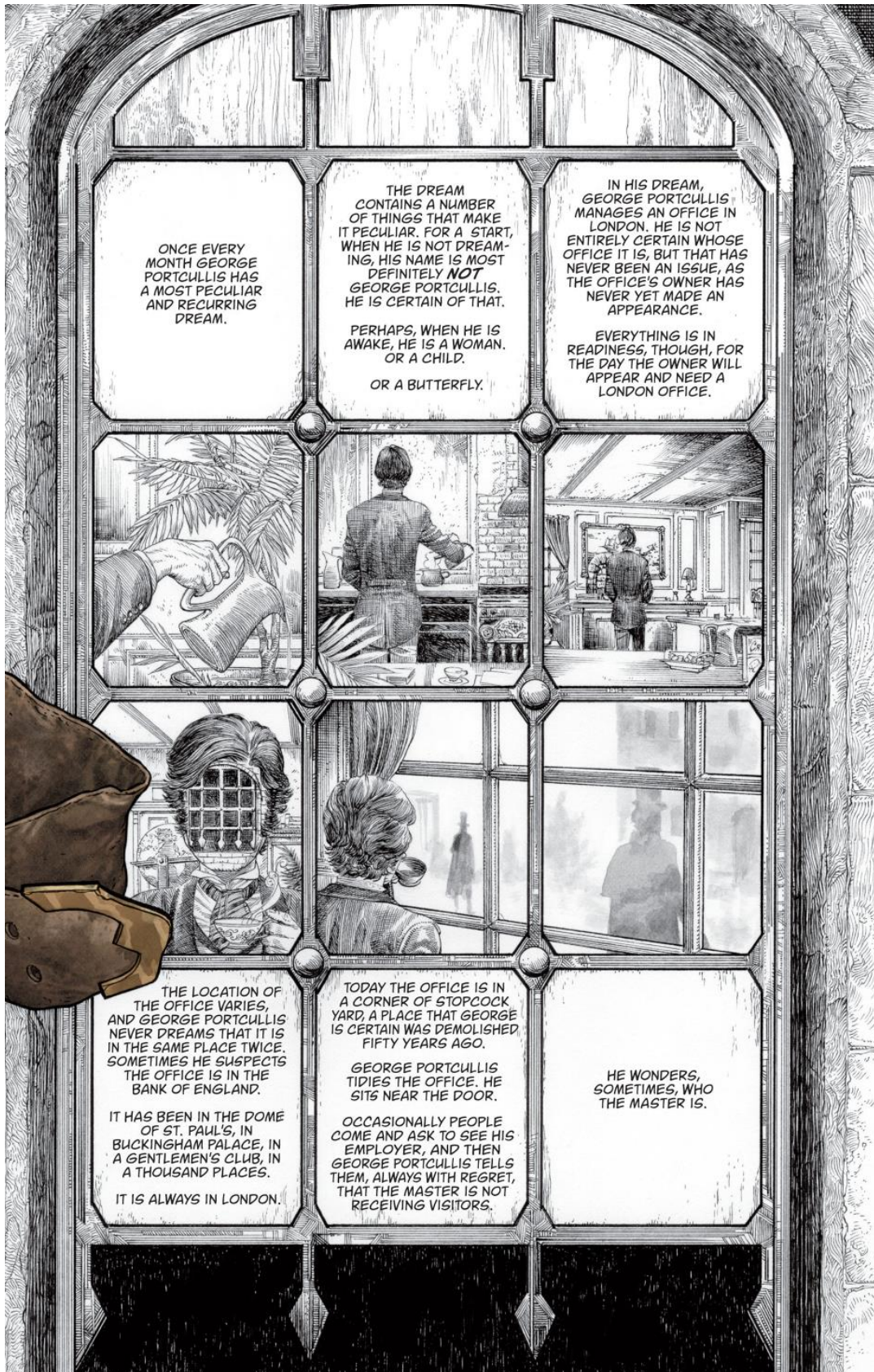


Figura 6. O rosto dentro do rosto de George Portcullis. Cenas de *The Sandman: Overture* (GAIMAN, 2015).

O outro trecho desse espelhamento entre tema e forma ocorre quando, momentos antes do encontro entre o Coríntio e seu criador, Destino está lendo seu livro (ver **Figura 7**) — que contém tudo que aconteceu, acontece e acontecerá no Universo até o seu fim — e tal leitura entra num *mise-en-abîme* no qual o Perpétuo aparece lendo o seu livro em seu próprio livro e nós, leitores, vemos o Perpétuo segurando tal tomo. A contaminação da *Legião* continua alastrando seus tentáculos pela forma da obra, reduplicando o elo duplo entre temática e forma, como atesta a cena metanarrativa.



Figura 7. O livro dentro do livro. Cena de *The Sandman: Overture* (GAIMAN, 2015).

Uma vez equipado com seu elmo e sua algeira, Morpheus parte e deixa ser levado, através do Universo, ao local ao qual está sendo chamado. Lá, enfim, encontra variados seres,

de diversas espécies, porém com certa semelhança de tons e vestimentas de sua própria aparência. Ademais, nesse *não-lugar*, há um círculo de fogo envolvendo o protagonista:



Figura 8. O encontro legionário. Cena de The Sandman: Overture (GAIMAN, 2015).

Primeiramente, antes de abordar a cena magistral, é importante lembrar que, além de rememorar vários personagens da editora DC Comics que são nomeados como Sandman, entre eles Wesley Dodds, a história em quadrinhos também referencia o conto de Hoffmann, “O homem da areia”, pelo título (no original em inglês, **The Sandman**, traduzido literalmente, **O homem da areia**), pela obsessão por olhos refletida no pesadelo de “bocas oculares” ou também no círculo de fogo dentro do qual está o Oniromante, círculo esse que se encontra no poema de Nathanael e no surto do estudante ao ver a amada pelas lentes de Coppola. Na narrativa hoffmaniana o círculo de fogo está associado à danação, enquanto no quadrinho de Gaiman, além dessa questão da destruição, o círculo de chamas associa-se também ao encontro consigo mesmo, ou melhor colocado, “conosco”, lembrada a legião dos outros aspectos — “pontos de vistas”, como eles se autodenominam.

A morte está conectada a esse encontro, pois um dos aspectos de Morpheus foi destruído, a planta queimada. Ademais, esses múltiplos eus do Perpétuo exponenciam a cena, cada um diferente do outro: uns com aparência humana, um gato, uma bruxa, um robô, um gigante, um peixe, uma sombra, alienígenas, seres abissais do início dos tempos, mas todos apresentando algum traço do manto escuro, do rubi, da palidez que o “original” apresenta. Inclusive, há ali também a versão do segundo Sonho (ver **Figura 9**), que mesmo não estando presente na reunião dos eus, divide o espaço das páginas dentro de um quadro que mostra suas ações, distantes no futuro, e mesmo assim plasmadas próximas das hostes oníricas.



Figura 9. Os Sonhos e o Segundo Sonho. Cena de **The Sandman: Overture** (GAIMAN, 2015).

A duplicidade e a multiplicidade, então, confluem nesse cenário múltiplo e híbrido e ilimitado em termos de identidade, corpo, gênero, sexo e limites entre o dentro e o fora de página, bem como entre o dentro e o fora de ficção, impingindo a alta potência da *Legião* sobre os Sandmen. Tentando tornar lógica essa situação, eles encontram certa dificuldade em seu discurso:



Figura 10. A multiplicidade dos eus. Cena de **The Sandman: Overture** (GAIMAN, 2015).

Note-se que um dos eus racionaliza a ideia de uma unidade com esse coletivo, mas logo é contraposto pela versão robô de Morpheus, “Unarguably there is us: a multiplicity of viewpoint, more than one of me is, by definition, us” (GAIMAN, 2015), ecoando fortemente a fala do geraseno “O meu nome é legião, pois somos muitos” (BARTHES, 2012, p. 71). Mesmo uma tentativa em estabelecer uma ordem de identidade não é capaz de abarcar o fenômeno que lhes acomete, a multiplicidade que os contorna, como bem afirma o robô do sonhos.

Noutro momento da discussão, eles passam a falar sobre o lugar em que estão, deduzindo que tal multiplicidade é ilusória e se trata de uma função do espaço (ver **Figura 11**), um lugar nem real e nem irreal, o *não-lugar do entre*, como se mencionou anteriormente.

Mesmo que apetrechada com o rótulo de “ilusória”, a *Legião* manifesta-se para os olhos do Príncipe das Histórias, nas franjas do tecido da realidade, no *hymen*, retomando o caráter liminar de duplo: “O doppelgänger é o sujeito liminar, o sujeito que caminha pela zona da penumbra entre as sombras das leis” (VARDOULAKIS, 2010, p. 105).



Figura 11. O entre. Cena de **The Sandman: Overture** (GAIMAN, 2015).

Ao desaparecer todos os outros do protagonista, somente resta nesse não-espço a versão do Rei dos Sonhos que estamos acompanhando no quadrinho e o aspecto gato. Tentando entender o motivo do gato ainda estar ali e o indagando, o Sonho dos Gatos responde que ambos são a mesma entidade, vista de pontos de vistas diferentes, mas chegando à justificativa de que talvez a versão “original” precise de companhia. Seguindo o significado de *Doppelgänger*, “aquele que caminha ao lado”, as duas sombras do Perpétuo Sonho andam juntas, uma espelhando a outra e ambas visíveis para todos os outros personagens da história em quadrinhos.

Investigando o acontecimento, eles descobrem que o que os ameaça é um vórtice, uma estrela em loucura na Cidade das Estrelas. Para resolver isso, o Lorde Moldador tenta convencê-la contando a história de seu fracasso: ao não querer matar a garota que era o vórtice de uma época passada, isso levou, na primeira noite, ao caos do continente do planeta da menina; na segunda, ao aprisionamento de todas as pessoas de seu mundo no mesmo sonho; e, na terceira, à quebra de todas as barreiras entre todos os seres vivos e campos de energias e montanhas (ver **Figura 12**), mesclando-os num todo insano⁶⁶. Eventualmente, Morpheus destruiu o planeta, mas não conseguiu destruir o sol do sistema, o que era

⁶⁶ No subcapítulo seguinte sobre o mutante Legion, esse todo insano que o vórtice provoca será o mesmo tipo de ser que David Haller se tornará ao consumir as mentes de todos os mutantes.

necessário para dissipar por completo os efeitos daquele vórtice daquela época. A estrela louca, portanto, é o sol que ele não conseguiu findar a existência.



Figura 12. A massa do vórtice. Cena de **The Sandman: Overture** (GAIMAN, 2015).

No universo de **Sandman**, os vórtices são eventos que se iniciam no reino dos sonhos e cabe ao seu rei exterminá-los e assim garantir o bem-estar do Sonhar. Assim, sendo um efeito colateral dessa dimensão, o vórtice, uma criatura onírica do Rei dos Sonhos, exibe a potencialidade legionária de seu próprio criador, capaz de formar um todo de outros, uma massa híbrida de seres animados e inanimados ao romper as barreiras dos sonhos desses entes; capaz de formar o mesmo tipo de massa que Helen Vaughan se torna. Uma multiplicidade planetária com o poder de engolir o Universo. A criança-prótese (vórtice) de uma criança-prótese (Sandman).

Não conseguindo ajuda de seu pai e sua mãe, o Tempo e a Escuridão, e aprisionado pelas estrelas num buraco negro, Morpheus consegue sair de lá por meio de seu irmão, Destino, que o invoca peremptoriamente após aparecer em seu reino — um jardim de caminhos que se bifurcam⁶⁷ — um navio⁶⁸ que é da feitura de Sonho e que não consta em seu livro. O Oniromante descobre tratar-se de um plano de seu outro eu, o Sonho dos Gatos: tendo salvado milhares de pessoas dentre a morte de trilhões e a destruição de mundos, fruto da guerra do fim do mundo que o vórtice está espalhando, o felino sugere que, com a ajuda dessa multidão de almas que estão no navio, eles usem os sonhos delas para moldar a realidade numa em que ele não hesitou e destruiu o vórtice completamente. Durante o processo, com a

⁶⁷ Referência ao conto “O jardim dos caminhos que se bifurcam” (1941), de Jorge Luis Borges.

⁶⁸ No arco **Estação das Brumas**, durante uma reunião dos Perpétuos convocada por Destino, Sandman veste-se como um capitão de navio. Além disso, um retrato seu com tal vestimenta encontra-se numa sala do irmão mais velho, na qual há também os quadros dos outros Perpétuos e a partir dos quais ele pode convocar e se comunicar com eles. Note-se que tal dinâmica de comunicação e convocação repete-se nos reinos dos outros irmãos e irmãs, variando o signo que representa cada um deles.

ajuda do fantasma de uma garota, Esperança (*Hope*), que veio acompanhando-os desde o começo da jornada, a verdadeira identidade do Sonho dos Gatos vem à luz: trata-se de Desejo (ver **Figura 14**) — a/o Perpétuo andrógino e gêmeo/a de Desespero — que, se disfarçando de um outro ponto de vista do Rei dos Sonhos, ajudou-o em sua empreitada. Dimanante disso, temos uma entidade que copia um dos aspectos de Morpheus, uma cópia de um duplo, uma réplica de uma réplica, mas que mantém certo traço, um resto de sua outra identidade, no caso de Desejo, os olhos alaranjados que só aparecem quando a garota pede a todos que *desejem*, que queiram sonhar com a realidade em que o vórtice fora destruído. O duplo que é duplo de um outro, em outras palavras, a replicação viral da *Legião*:



Figura 13. O Sonho dos Gatos-Desejo. Cenas de **The Sandman: Overture** (GAIMAN, 2015).



Figura 14. **Desejo dos Perpétuos.** Cena de **The Sandman: Overture** (GAIMAN, 2015).

Tendo sucesso e alterando a realidade, com a ajuda de seu pai Tempo e seu segundo outro — o pálido Sonho — (ver **Figura 15**), Morpheus fica debilitado por seu esforço homérico e, ao retornar para o Sonhar, é apanhado pelas palavras mágicas de Roderick Burgess, caindo no círculo de invocação (ver **Figura 16**), o que então dá início à sua grande jornada que já conhecemos.



...I force
the ship into
Reality.

It is
as easy
as changing
one's mind,
as difficult as
moving a galaxy...

A thousand minds,
A thousand souls.
I take everything I have
and weave their dreams
into something whole.

I think
I have
nothing
else to
give.

I will not be angry.
But I will not forgive.

They
sleep.
I feel
I feel
dreams
dreams
being
being
they dream...

My life and so
much of my
power I found
power I found
power I found
my will...

Figura 15. O círculo do tempo do Oniromante. Cena de The Sandman: Overture (GAIMAN, 2015).

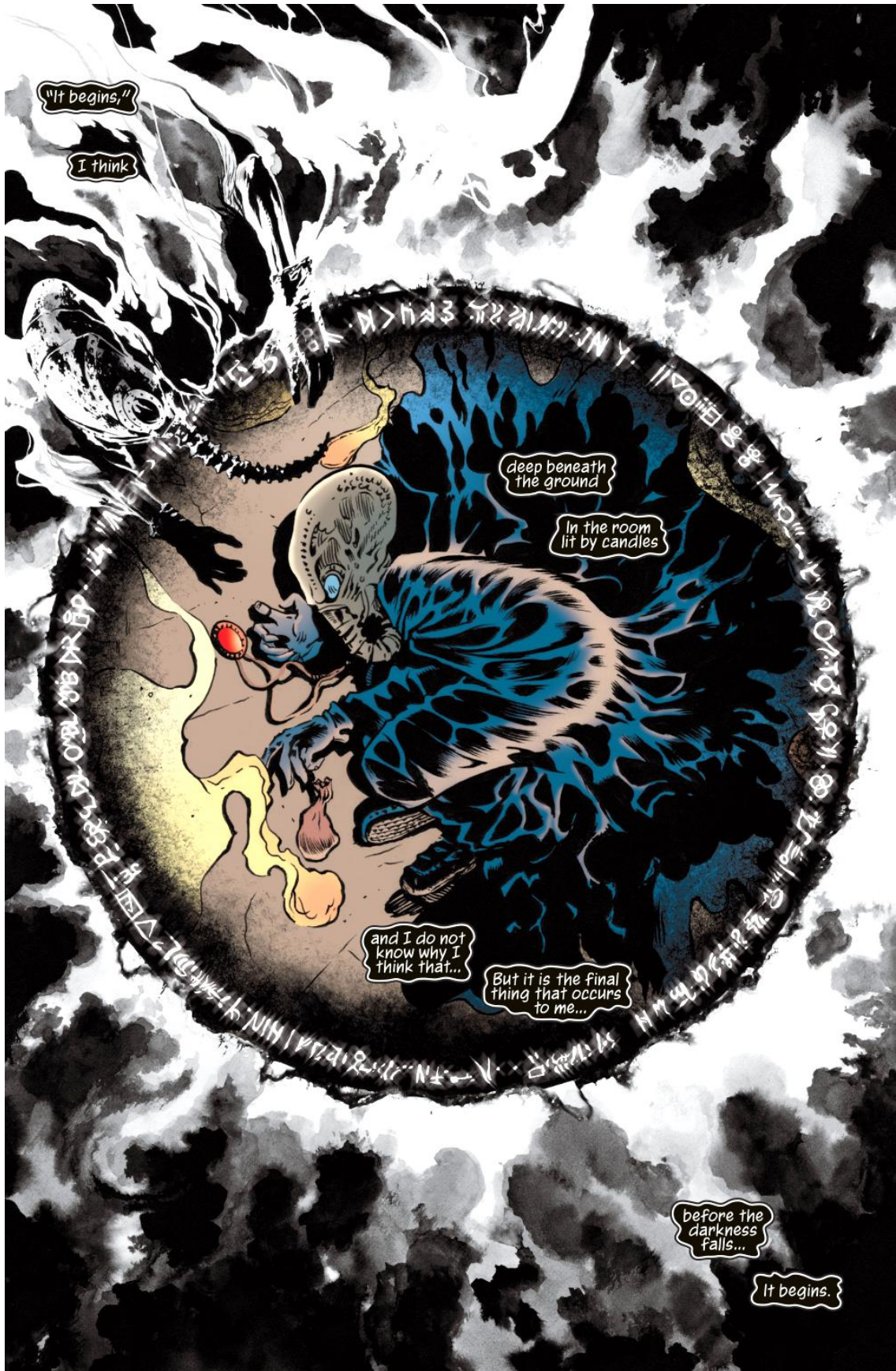


Figura 16. Do fim ao começo. Cena de *The Sandman: Overture* (GAIMAN, 2015).

Nessa multidão onírica, em que eus se confrontam com uma turba de nós, pesadelos que espelham a treva humana, duplos que influenciam o passado, cópias felinas de outras cópias e um aglomerado multitudinário a nível intergaláctico, a *Legião* encontra o Sonho dos Perpétuos, desdobrando as identidades e criaturas de Sandman num leque de mil cores, de mil formas, de mil sonhos.

3.2. DE MUTANTES QUE SE LEGIONALIZAM OU DAVID HALLER FRENTE AO ESPELHO

David Haller, também conhecido como Legião (*Legion*)⁶⁹, é outra personagem apanhada no fluxo da *Legião*, parte do universo dos **X-Men**, história em quadrinhos que imagina o planeta dividido entre humanos e mutantes (pessoas que carregam o gene X) que possuem poderes extrasensoriais. Alguns desses mutantes autodenominam-se X-Men, super-heróis sob a liderança do Professor Charles Xavier, ou Professor X, um telepata muito poderoso e que sonha com uma sociedade tolerante para com os mutantes e, para tanto, cria o Instituto Xavier para Jovens Superdotados, ou também chamada de Mansão X. Nos vários números que versam sobre Legion, descobrimos que ele é filho de Xavier e de Gabrielle Haller, um antigo caso amoroso que ocultou o filho de seu pai.

Na primeira aparição de David Haller (“New Mutants #25”, 1985), sua “origem” é contada pela memória da mãe: enquanto em Paris, o jovem filho está em sua casa junto com um grande amigo — padrinho do garoto e, até o momento, sua figura paterna. Lá, são surpreendidos por um atentado terrorista que mata o padrinho de David e, conseqüentemente, desencadeia a reação que liberta os poderes mutantes da criança, que são três nesse momento: telepatia, a habilidade de controlar a mente das pessoas; telecinese, a habilidade mental de controlar a matéria; e pirocinese, habilidade de controlar o fogo (o que varia de mutante para mutante, já que uns podem criar fogo e outros não). Ao derreter os cérebros dos algozes de seu “pai”, ele sente, por meio do senso telepata, o terror e o choque de cada um deles, além de sugar um dos terroristas, Jemail, para sua mente durante a insurgência caótica da mutação. Tudo isso abala fortemente a mente de Haller e se fragmenta, de modo que além de comportar sua própria personalidade, ela passa a abarcar mais três, as quais se apoderam de seus dons: a mente do terrorista árabe, Jemail, controlando a telepatia; Jack Wayne, uma figura de um aventureiro, que fica com a telecinese; e Cindy, uma jovem rebelde, com a pirocinese. Ao final, Xavier, tendo descoberto o segredo de Gabrielle, entra na mente de David e o espaço

⁶⁹ A fim de evitar a confusão entre o personagem Legião e o quase-conceito *Legião*, optamos em referir ao filho de Xavier no original, Legion.

mental assume o cenário de um campo de guerra parisiense com um grande domo negro no centro de tudo, dentro do qual está David e Jemail. O árabe relata ao professor que, durante seus anos nessa nova mente, ele conseguiu dissipar o seu ódio frente à inocência de Haller e das memórias de Gabrielle, passando então a reconstruir os estilhaços da psique do jovem, um trabalho arruinado pela chegada de Xavier e seus X-Men, enganados temporariamente pela personalidade Jack Wayne de que o vilão era o ex-terrorista, estilhaçando os cristais mentais de Legion.

Assim como os alunos do Professor X que enfrentam grandes aventuras, Haller também passará pelas suas: em dado momento Legion é possuído pelo arqui-inimigo do professor, o Rei das Sombras, um ser que habita o plano astral — uma espécie de plano espiritual no qual telepatas conseguem projetar sua imagem —, desprovido de corpo e motivado em acabar com o sonho ideal de Xavier.

Noutra desventura, saindo de um coma, ele se unifica e, com isso, ganha ainda mais poderes, especialmente a capacidade de voltar no tempo. Decidido a matar Erik Lensherr, o Magneto — mestre do magnetismo e um antigo amigo mutante de seu pai, mas que não compartilha da visão pacifista de Xavier, frequentemente colocando-se contra os X-Men —, David volta no tempo, mas acaba matando, durante o embate contra seu alvo, o próprio pai e, por conseguinte, criando uma realidade alternativa em que os X-men e o próprio Legion nunca existiram.

De volta de seu “exílio não-existencial”, que fora provocado pelo grande esforço dos X-Men em reverter a linha do tempo em que o Professor X fora morto, a multiplicidade identitária de Haller é exponenciada veementemente, abarcando inúmeras personalidades, cada uma delas com um poder mutante e algumas assumindo aparências animais e outras ainda que nem são humanas ou terráneas, todas elas num espaço mental regido por uma regra: a personalidade que segura uma boneca chamada Moira tem o controle do corpo. Moira é o mesmo nome de Moira McTaggart, uma cientista (que também teve um caso com Xavier) que tomou conta do jovem por um bom período de sua vida na Ilha Muir, Escócia — uma ilha financiada pelo professor que comporta um laboratório, cuidando dos mutantes que não conseguem ter uma convivência regular como aqueles que frequentam sua escola —, enquanto a distância entre Gabrielle, a mãe de David, e seu filho aumentou devido ao trabalho como diplomata.

Já sob os cuidados da equipe médica de seu pai, que detectam que sua mutação é um mutar-se constante, suas personalidades começam a ser postas em celas, o que transforma o espaço mental de David numa prisão gigantesca com o intuito de “curar” seu Transtorno

Dissociativo de Identidade. Com o passar do tempo, o médico responsável por David, o Dr. Nemesis, defende a ideia de que destruir os alter-egos de Legion seja a chave para a sua sanidade mental, mas isso só ocasiona que o organismo de Haller crie um anticorpo contra essa “invasão”. Tal anticorpo toma a forma de uma outra personalidade com o poder de manipular a realidade, assim criando uma realidade paralela para a qual vários X-Men são puxados, inclusive o jovem múltiplo, que nesse cenário se torna um grande herói protegendo os mutantes contra as forças humanas que tentam invadir o seu abrigo. Por fim, o anticorpo, uma personalidade monstruosa que se mascara da figura materna de Haller — Moira e não Gabrielle — é derrotado e absorvido por Legion.

Já no segundo volume de **X-Men Legacy** (2012-2014), escrito por Simon Spurrier, parte do nosso *corpus*, focado inteiramente em Legion, veremos como David Haller trilha sua vida após perder o pai, mas ainda assim vivendo constantemente sob a sombra do Professor Charles Xavier, uma sombra que o atormentará em sua horda mental.

O fio narrativo do quadrinho inicia-se com Haller sob o tutelado de Merzah, o místico, um instrutor mutante que o ensina a domar seus outros eus — que ainda se configuram ora como humanos, ora como animais, ora como monstros extraterrestres —, desenhando um espaço mental muito semelhante àquele que a equipe médica realizara em sua mente: uma prisão chamada Complexo Qortex (*Qortex Complex*) (ver **Figura 17**), encarcerando suas hostes, bem como trazendo uma maca, na qual são colocadas as personas por um guarda com uma armadura metálica e, aparentemente, torturadas por uma outra figura, o Xtrator (*Xtractor*) (ver **Figura 18**), que porta um traje de proteção e uma máscara, além de vestir uma luva, cujos dedos se estendem e as extremidades possuem agulhas⁷⁰.

⁷⁰ Note-se que essa configuração do Xtrator recorda o traje de Sandman, principalmente o seu elmo, uma das marcas de sua autoridade e, por extensão, de sua identidade como o Perpétuo Sonho. Agora, se somarmos as agulhas na luva de tal figura a esse laço com o Rei dos Sonhos, veremos emergir a semelhança com Freddy Krueger, o *slasher* da franquia **A hora do pesadelo**. Krueger é um assassino que manipula e aterroriza os sonhos de jovens, vestindo em sua mão direita uma luva com garras de metal, além de usar um chapéu *fedora* e ter o rosto queimado, os quais lhe servem de máscara.

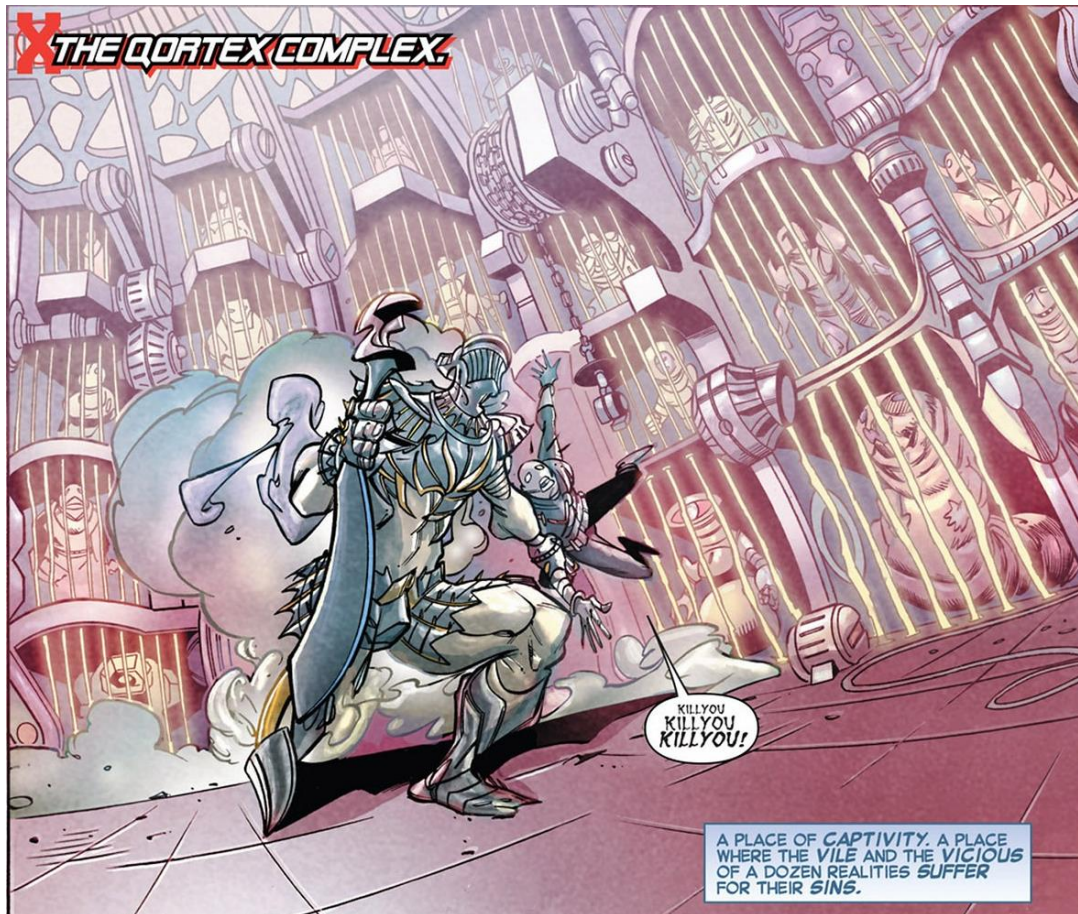


Figura 17. O Complexo Qortex. Cena do segundo volume de *X-Men Legacy* (SPURRIER, 2013).

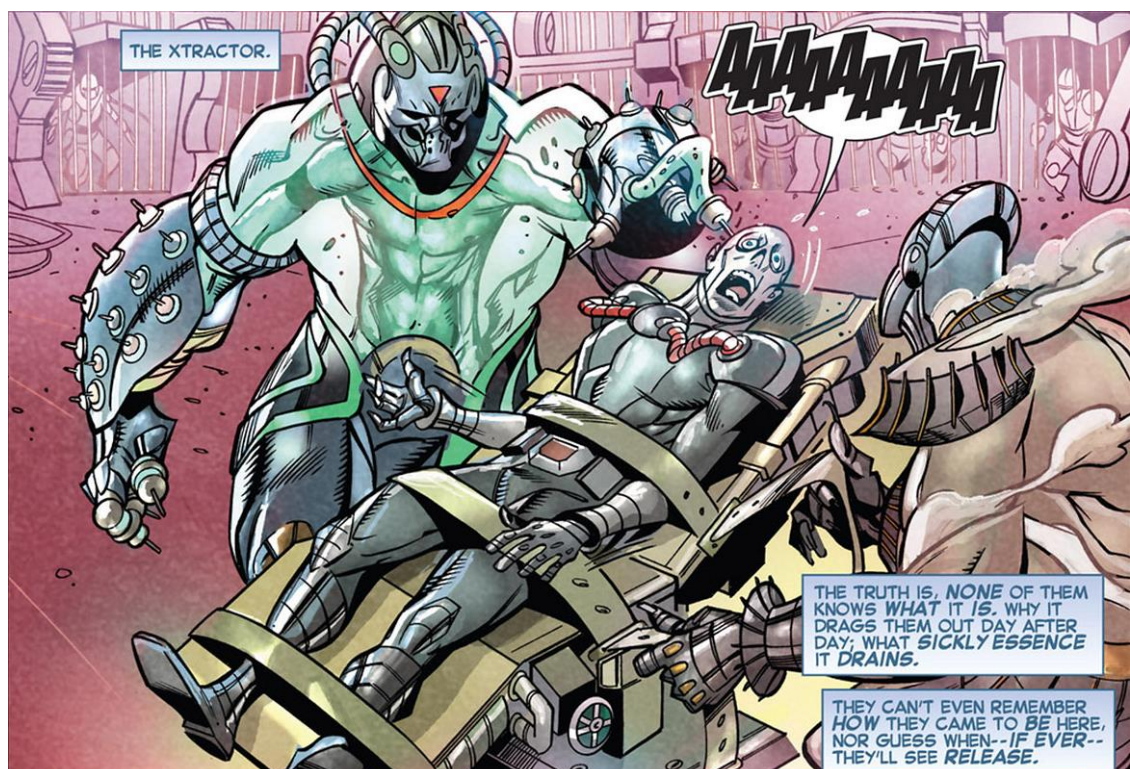


Figura 18. O Xtrator. Cena do segundo volume de *X-Men Legacy* (SPURRIER, 2013).

Em seguida, são apresentadas as identidades daquelas duas figuras: o guarda metálico é Merzah e o Xtrator é a personalidade David, que quando espeta suas outras personalidades adquire os poderes delas. Além disso, para que os *alter egos* tomem poder do corpo de Legion, caso consigam escapar de suas celas ou das mãos de Merzah, é necessário morder a versão mental do corpo de David. Note-se, portanto, que tanto Haller quanto seus duplos adquirem um aspecto vampírico: enquanto aquele precisa da sua luva de agulhas, uma substituição dos caninos do vampiro, para acessar os poderes mutantes — uma vez que, neste momento inicial, a personalidade David Haller não possui nenhum poder —, resta às entidades um método mais rústico e tradicional, a própria mordida na “carne mental” de seu carcereiro; adquirir controle, seja sobre o corpo ou sobre a gama quase infinita de poderes do mutante, está associado intimamente com a dor, visto também o presídio que se tornou a mente do protagonista. Logo, sob a tutela de Merzah, David torna-se um vampiro de si mesmo, um parasita de suas diversas personas para obter poder e controle sobre elas e, portanto, sobre si mesmo. Embora tenha conseguido manter o equilíbrio e controle (temporários) sobre seus outros, Legion aprenderá que, com a dor e tortura, o caminho para o domínio de sua psique e corpo será inviável.



Figura 19. **A mordida.** Cena do segundo volume de **X-Men Legacy** (SPURRIER, 2013).

No que concerne à personalidade David Haller (ver **Figura 20**), o seu cabelo se destaca por estar sempre levantado, desafiando a gravidade; ele demonstra uma ojeriza pelo nome Legion; tendo sentido a morte do pai⁷¹, ele acaba matando Merzah com seu choque emocional expressado numa explosão e sem mais seu psicólogo místico, o luto afeta-o profundamente, pairando entre o amor que nutre pelo pai e o fato de encarar que Xavier não era perfeito. Preso nesse drama edípico, Legion duplicará o pai, ao traçar planos mirabolantes para realizar o sonho da convivência harmônica entre humanos e mutantes, embora sejam

⁷¹ Charles Xavier morre no primeiro volume de X-Men Legacy, ao enfrentar um de seus pupilos, Scott Summers, Ciclope (*Cyclops*), possuído por uma força cósmica, a Fênix.

planos que não confidencie a ninguém, usando pessoas, outros mutantes e inclusive os X-Men para atingir o seu objetivo, o que lhe rende severas consequências.

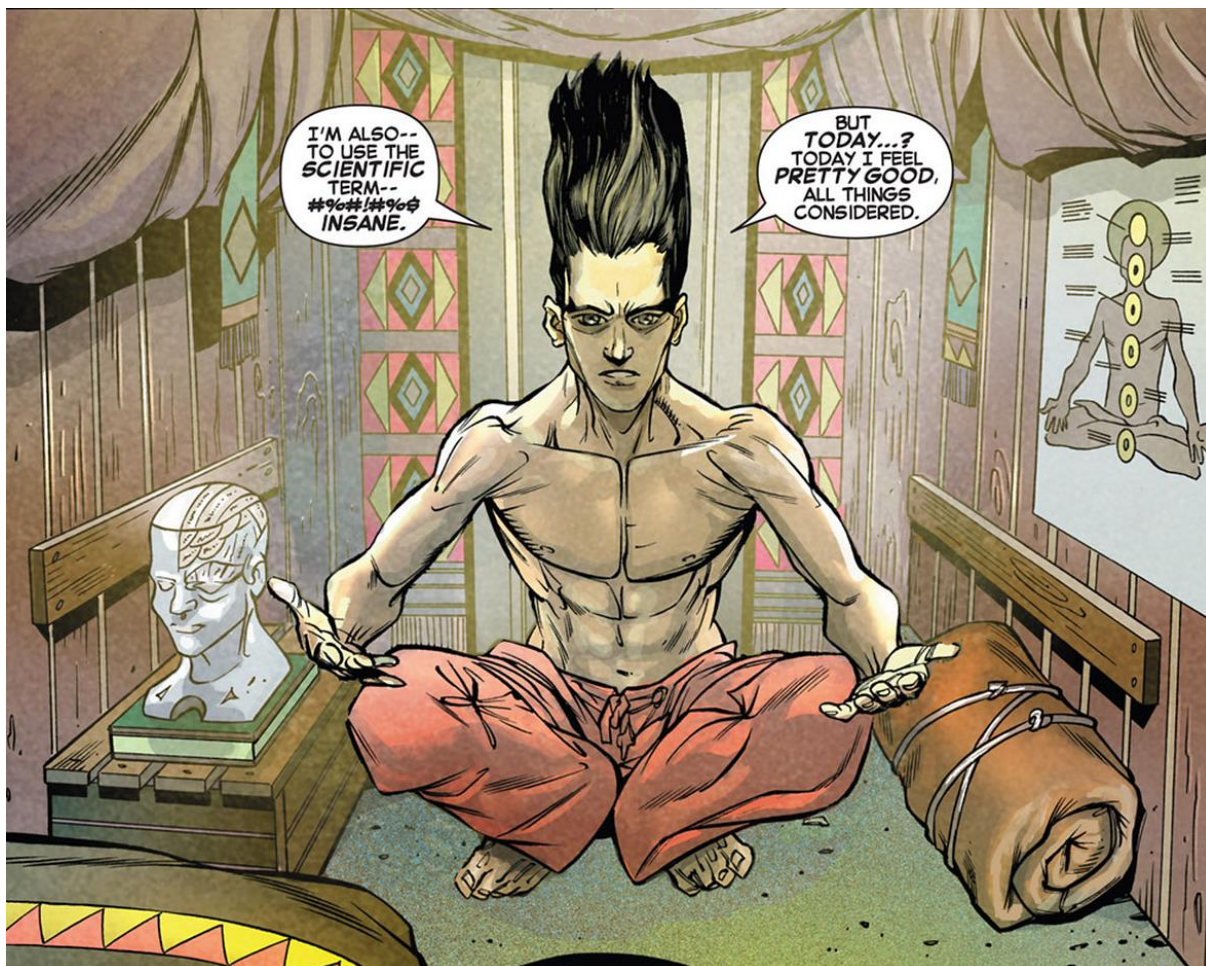


Figura 20. **David Haller**. Cena do segundo volume de **X-Men Legacy** (SPURRIER, 2013).

Um dos antagonistas da HQ será Luca Aldine, um homem que nutriu por toda a vida ódio à irmã mutante, Ruth Aldine ou Venda (*Blindfold*), que nascera sem olhos, mas com poderes divinatórios e telepáticos. Condenado por ter matado a mãe com uma serra elétrica, Luca é eletrocutado e, se desprendendo do corpo físico, revela-se um mutante com poderes semelhantes aos da irmã. Escapando do seu invólucro carnal, ele rouba uma grande parcela dos dons dela e, a partir de então, Luca se materializa nessa morte-viva como dois olhos flutuantes (ver **Figura 21**) — o que restou de seu antigo corpo —, capazes de formarem uma corporalidade a partir de qualquer matéria, até mesmo utilizando o organismo de animais (ver **Figura 22**).



Figura 21. Os olhos de Luca. Cena do segundo volume de **X-Men Legacy** (SPURRIER, 2013).



Figura 22. O corpo feito por Luca. Cena do segundo volume de **X-Men Legacy** (SPURRIER, 2013).

Mais uma vez os olhos voltam, a obsessão ocular do duplo e, por extensão, da *Legião* reflete-se aqui num par vítreo com a habilidade de formar o que quiser, prever o futuro, especificamente o fim da raça mutante que será trazido por Legion, além de conseguir formular cadeias de eventos ao simplesmente empurrar alguma coisa. Um par de olhos desincorporado que reflete a irmã cega com corpo. Um duplo que se somará a um outro duplo: uma menina e um menino, gêmeos (ver **Figura 23**), resgatados por David e com poderes telepáticos complementares, que tomam a imagem de um corvo negro (o menino) e

um corvo branco (a menina), sendo que um deles, o garoto, será possuído por Luca (ver **Figura 24**) numa tentativa falha de matar a irmã. Duplas e duplos que entram no jogo da multidão de Legion, que somam outros e se somam à miríade de eus e outros da *Legião*.



Figura 23. Os gêmeos corvos. Cena do segundo volume de *X-Men Legacy* (SPURRIER, 2013).



Figura 24. **Luca no gêmeo corvo.** Cenas do segundo volume de **X-Men Legacy** (SPURRIER, 2013).

Desestabilizada sua prisão mental, todas as personas escapam e vagam pelo labirinto psíquico, ao passo que algumas caçam David para tomar o leme do corpo. Uma em particular, um ser que se assemelha a um polvo, acaba sendo a presa e não o predador, pois Haller consegue se apossar dela, usando-a como uma mochila em suas andanças mentais e tendo a telepatia a seu dispor. Outra personalidade parece ter um interesse ainda maior por ele, uma criatura dourada e esguia que chega a mordê-lo no pescoço (ver **Figura 25**) e assume o corpo

temporariamente durante seu confronto com Luca incorporado num dos gêmeos. O que cria um espelhamento dos dois personagens, a persona dourada que controla David e Luca que possui o gêmeo corvo. Apesar do espelho parecer verter ao dúplice nesse caso, ainda temos *algo mais*: enquanto no caso de Luca, temos a dinâmica obsessor-obsediado, no de Haller, ela se apresenta como obsessor-obsediados, já que a personalidade esguia toma controle sobre o corpo que abarca a turba mutante de Legion. Em outras palavras, forma-se aqui um duplo espelho de obsessão em que o dois vê-se, mira seus reflexos multifacetados, ou seja, o *Doppelgänger* em frente à *Legião*.

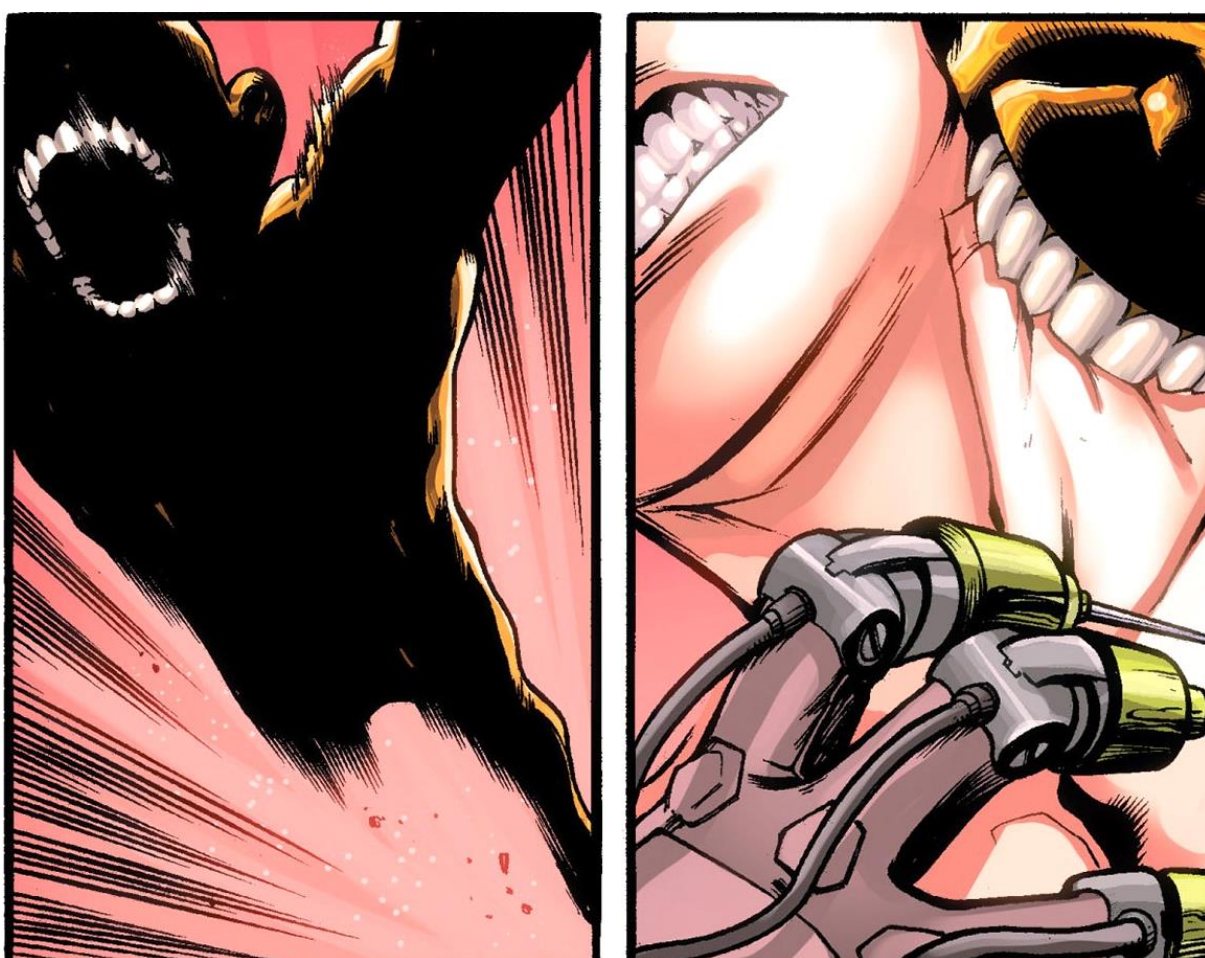


Figura 25. A mordida da criatura dourada. Cenas do segundo volume de *X-Men Legacy* (SPURRIER, 2013).

Momentos antes da tomada de poder da entidade dourada, David fortifica-se brevemente por uma autoconfiança, repetindo o mantra “Eu mando em mim”/ “Eu me governo” (“*I rule me*”), demonstrando ainda uma relação de império sobre os seus *alter egos*. Após isso, a criatura dourada mostra o seu segredo ao protagonista, apresentando-se sob a

aparência de Charles Xavier (ver **Figura 26**) e o rechaçando por tê-lo desapontado como filho. A dúvida se instaura: Xavier realmente morrerá? Ou transferirá sua mente para o receptáculo já cindido do filho “insano”? Ou ainda noutra leitura, se trataria de um outro duplo de David, a sombra do pai da qual não consegue se desvencilhar e que o atormenta numa busca perpétua por aprovação e orgulho?

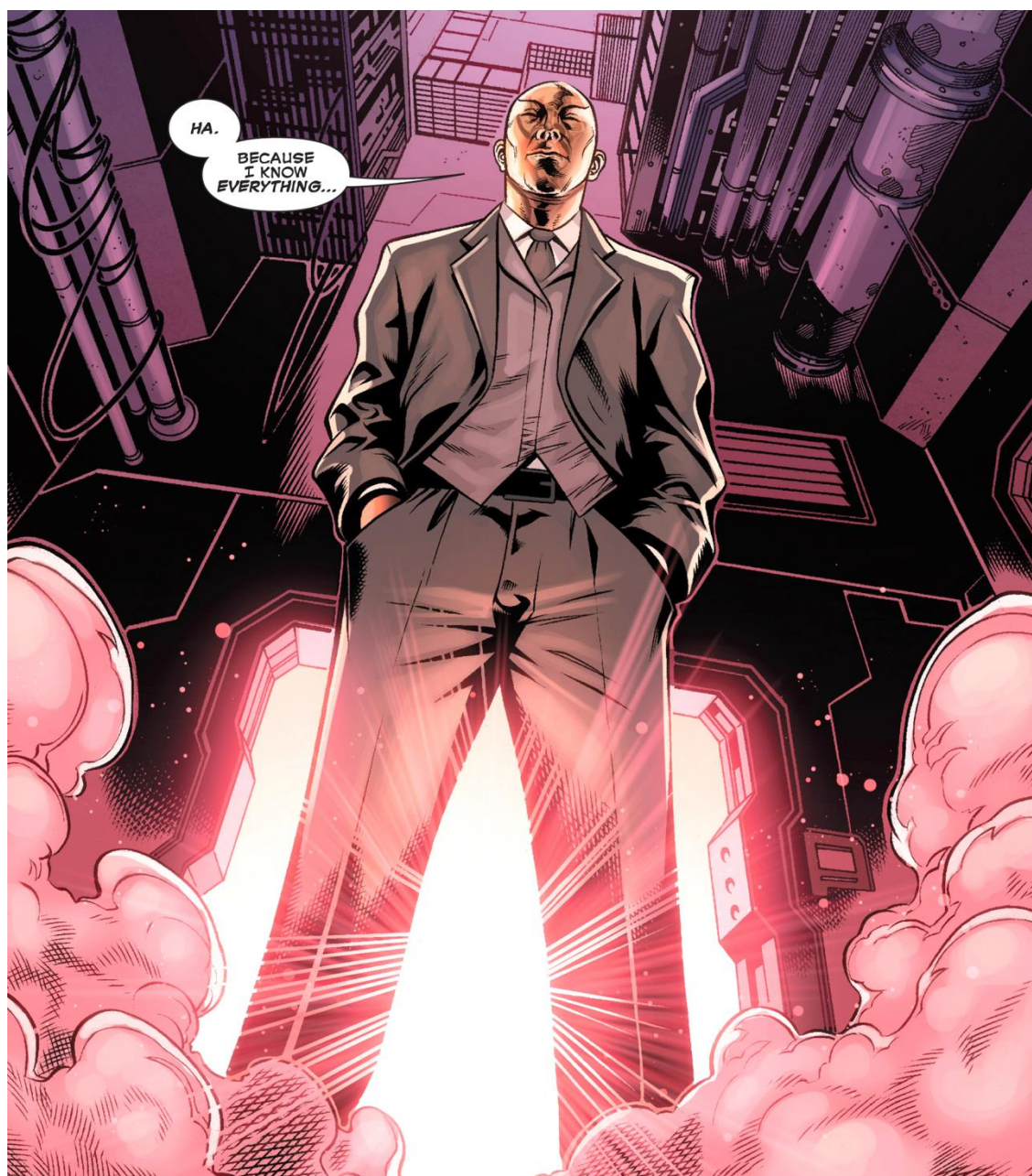


Figura 26. **Charles Xavier?**. Cena do segundo volume de **X-Men Legacy** (SPURRIER, 2013).

Nas aparições subsequentes, essa persona Charles Xavier apresentará uma pele dourada, além de aparentemente querer ajudar David: enquanto na psico-esfera, uma dimensão parecida com o plano astral e o reino dos sonhos de Sandman — mas que reúne todas as marcas deixadas pelo subconsciente humano, onde toda a energia psíquica flui —, ele e Ruth, que mais e mais se aproximam, são atacados por uma criatura vermelha. Então, o Xavier dourado morde o filho na boca e espanta o monstro. Observe-se que a tomada do corpo aponta a um tom homoerótico — uma outra faceta do Complexo de Édipo ao qual estão enovelados pai e filho —, simultaneamente mantendo o vampirismo psíquico. Nesse momento, o quadro exhibe um rosto, de um lado Haller e de outro a personalidade de ouro (ver **Figura 27**), indiciando o laço duplo entre pai e filho, ao mesmo tempo replicado, partindo da linha interpretativa que se trata de um simulacro do pai de David. Nessa segunda obsessão, o controlador tem um rosto definido, o do Professor X, o rosto do pai, sob a sombra de quem Legion vive e sob o poder do qual está no momento em questão. Mesmo repetindo seu mantra de autoconfiança diversas vezes ao longo da narrativa, “Eu mando em mim”, ele cai por terra, ou melhor, inverte-se nesse instante, os outros “mandam” em David, o pai o governa e, nesse beijo vampírico, Charles Xavier cala a voz do filho (a boca do professor que se superpõe à boca filial), impõe a sua própria, compartilhando uma voz, uma mente — porém duplas nesse espelho em meio ao caos mental de Legion —, como coloca o próprio protagonista, que se torna o pai “passivamente”, que é contaminado por ele. Um castrado que é forçado a virar o pai pela intervenção do próprio eco obsessivo de seu ídolo de ouro.



Figura 27. O beijo e a dupla face. Cenas do segundo volume de X-Men Legacy (SPURRIER, 2013).

Em dado instante, os dois fazem um pacto: Haller toma emprestado por um breve tempo os poderes de precognição do pai dourado, a fim de saber se a profecia de Luca Aldine, o fim dos mutantes pelas mãos de Legion, é realmente verdadeira e, em troca, a versão dourada de Xavier terá um minuto, na realidade empírica, para fazer o que quiser com a moradia carnal na qual habita. Com acesso ao futuro e às linhas possíveis que desembocam na destruição da raça mutante, o jovem múltiplo vê no que se transformará, inevitavelmente: uma massa de retalhos mutantes (ver **Figura 28**), uma coleção das mentes de todos os mutantes que se inicia por alguma desestabilidade sua, tornando-se um horror sem forma e sem pele. Nesse acúmulo insaciável de mentes, ele irá colapsar e assim matar toda a sua espécie, tendo certeza que, se permitido viver, se tornará o destruidor de mundos. No auge desse apocalipse, Ruth, que se torna sua amada, provará ser a cavaleira dos X-Men destinada a ser sua executora.

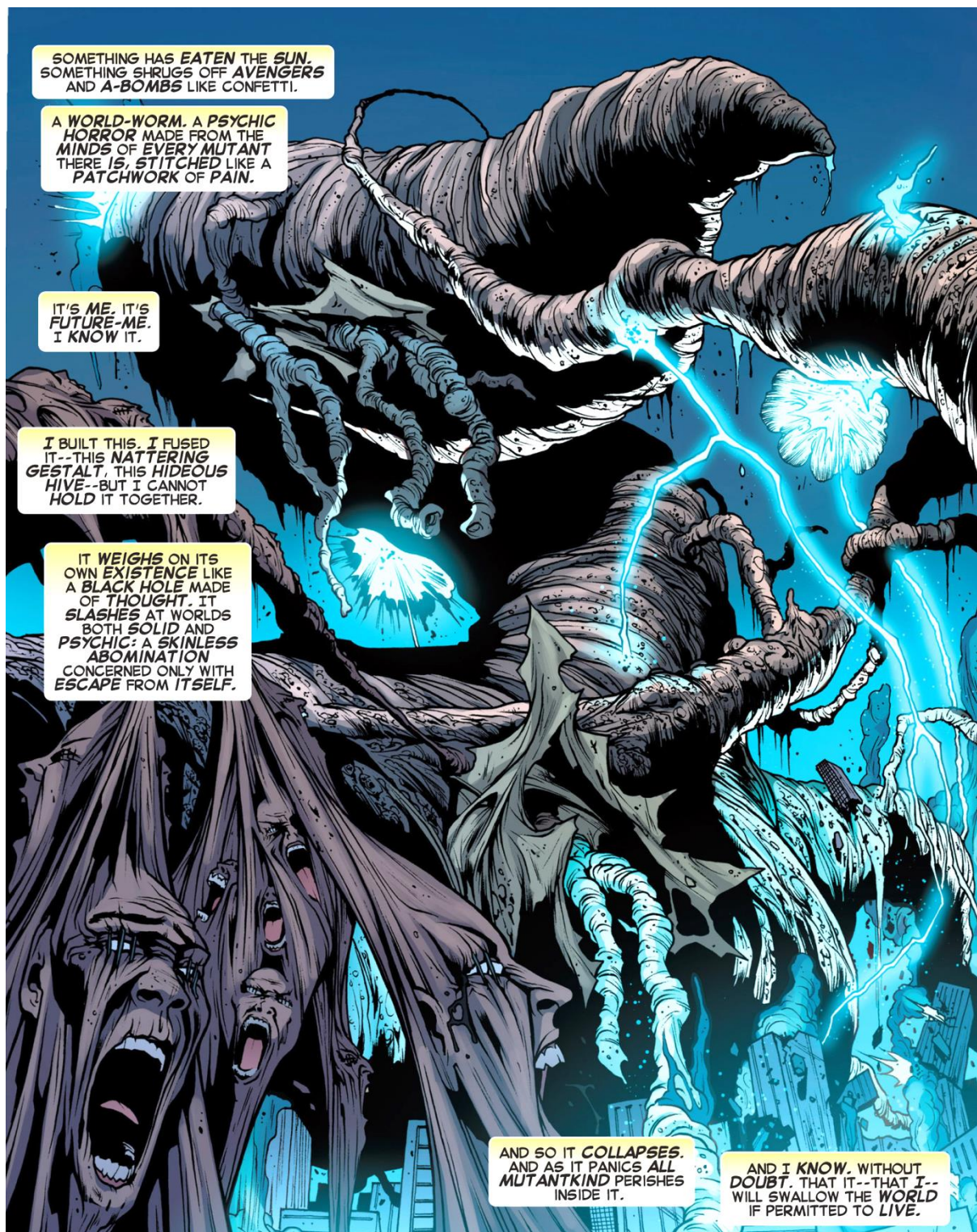


Figura 28. O destruidor dos mutantes. Cena do segundo volume de *X-Men Legacy* (SPURRIER, 2013).

Outra criança-prótese emerge em nossas discussões, na mesma linha fármaca (*phármakon*), híbrida, monstruosa, caótica de Helen Raymond em *O grande Deus Pã* e do

vórtice de **Sandman**, pronta para absorver planetas e, se permitida, o Universo inteiro. A pulsão de morte levada ao máximo pela *Legião*; um beijo mortal de uma colmeia de mentes.

Outro vilão faz uma cena na jornada de David, o Caveira Vermelha (*Red Skull*), arqui-inimigo do Capitão América. Carregando em seu crânio o cérebro de Xavier — o método não é explicado, ficando somente certo de que quem comanda o órgão é a personalidade do vilão —, roubado de seu cadáver, o antagonista visita o Complexo Qortex e se mostra, assim como a criatura dourada, como Xavier, mas agora noutra aparência, com olhos vermelhos e a pele em decomposição (ver **Figura 29**). O Professor X vira uma obsessão, sendo copiado por Haller, pela persona dourada (incerto ainda se se trataria do professor “real”) e até mesmo por aquele que agora porta o seu cérebro. Isso nos indicia que o potencial legionário que age em David Haller deve ter operado na composição mental do talentoso telepata, talvez um resto nos cantos obscuros da psique de Xavier que achou solo mais que fértil em seu filho, resto este que replica o professor mesmo depois de sua morte. Desse modo, se David é *Legião*, Charles Xavier também é *Legião*.

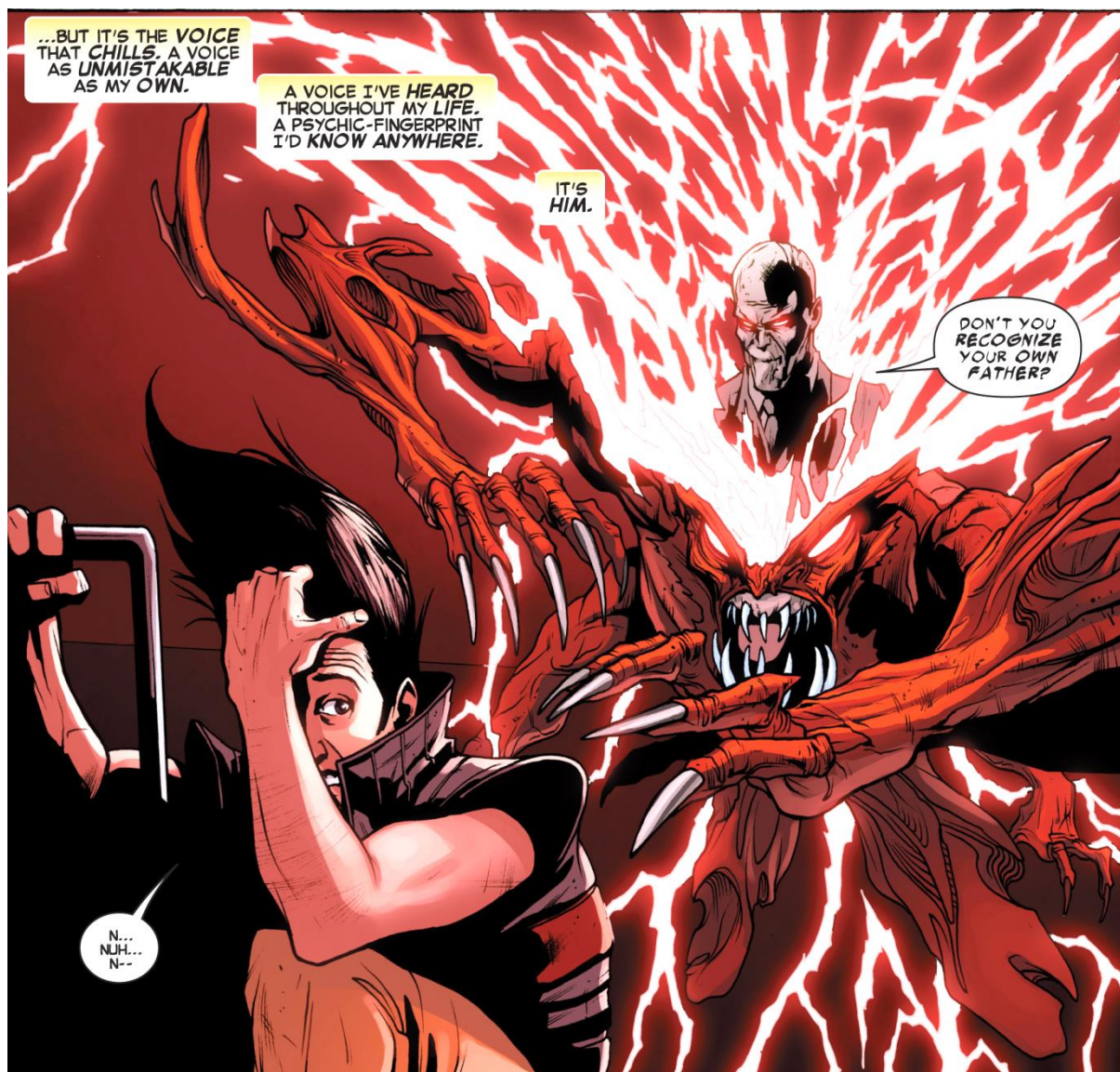


Figura 29. Xavier de olhos vermelhos. Cena do segundo volume de *X-Men Legacy* (SPURRIER, 2013).

Num embate com o Caveira Vermelha, a criatura dourada escolhe o minuto que lhe é de direito e tenta se projetar no corpo que carrega o cérebro do professor, acusando, portanto, o seu objetivo: sair do Complexo Qortex. Ele falha e é definitivamente enclausurado dentro da prisão, reassumindo sua forma esguia e indiciando que ele talvez seja uma das hostes de Legion.

Aprimorado seu controle sobre a prisão e seus internos e postos em prática seus planos sofisticados para mostrar à humanidade os benefícios de terem ao seu lado os mutantes, a morte de Gabrielle Haller não lhe causa o mesmo choque super explosivo que a morte do pai, nem mesmo lhe impede de executar o seu próximo plano: capturar Luca Aldine. Tecendo uma

ilusão para dar impressão de que ele está prestes a virar o verme destruidor dos mutantes e que Ruth irá matá-lo, Luca aparece para assassinar a irmã e assim deixar que o apocalipse mutante siga o seu rumo. Com os X-Men tentando compreender o que se passa, Legion captura Luca num campo de estase, mas irrita os pupilos do pai, inconformados com sua natureza caótica, o que os impele de nele aplicar mentalmente uma espécie de veneno psíquico chamado pírrica (*pyrrhic*), desestruturando ainda mais sua mente, que começa a derreter o espaço mental da prisão, engolfando-o numa escuridão sem fim (ver **Figura 31**) e abrindo as portas para que o Xavier dourado fuja do corpo legionário, corra livre pela realidade e possua os olhos de Luca:



Figura 30. O Professor X dourado e os olhos de Luca. Cena do segundo volume de **X-Men Legacy** (SPURRIER, 2013).



Figura 31. Mergulhando na escuridão. Cenas do segundo volume de **X-Men Legacy** (SPURRIER, 2013).

Em ruínas enquanto o outro Xavier espalha o ódio pela psico-esfera, David reúne forças para continuar lutando, agora de uma maneira diferente do seu mantra “Eu mando em mim”, fundindo-se ao seus outros e, com isso, uma aparência múltipla se impregna na versão mental de si mesmo ao coletar as diversas características de seus *alter egos*. Nesse ponto, a personalidade David Haller que vimos acompanhando, focada no desejo de reunir poder e se unificar, se hibridiza com as outras personas — o que metamorfoseia o entendimento da persona Haller — e caminha em direção ao superorganismo, como ele mesmo denomina, uma mente coletiva, “gestalt”:



Figura 32. **David legionário.** Cena do segundo volume de **X-Men Legacy** (SPURRIER, 2014).

No embate entre Legion e a réplica de Xavier, a criatura esguia e dourada finalmente oferece a resolução do enigma de sua identidade ao protagonista, descrevendo-se como a sua escuridão, uma entidade psíquica que veio de além das estrelas, o gêmeo siamês que vive no seu cérebro, uma ilusão de uma mente doentia, mas por fim se identificando como seu filho (ver **Figura 33**). Beirando o entendimento do *Unheimliche*, o Professor X de ouro desvela-se como outro duplo de David, assumindo a forma paterna, insurgindo das trevas e se materializando como uma outra personalidade. Da mesma maneira que o Coríntio é criado, o simulacro de Charles Xavier reflete as trevas de Legion, especula as emoções e traumas mais profundos que convergem, no seu caso, ao drama edípico, isto é, rebela-se e não mais vive sob a sombra castradora. Se no Complexo de Édipo o medo da castração desloca-se para o medo da perda dos olhos, a criatura dourada — enquanto “filho” de David — recupera os seus olhos perdidos ao possuir os de Luca, e, por conseguinte, torna-se o pai. Em outras palavras, o drama edípico que Haller vive com o Professor Xavier é espelhado entre David e seu filho

dourado, uma das personas de seu panteão identitário; um filho que imita um pai que imita o avô. Até o Complexo de Édipo é arrebatado pelos braços da *Legião*.

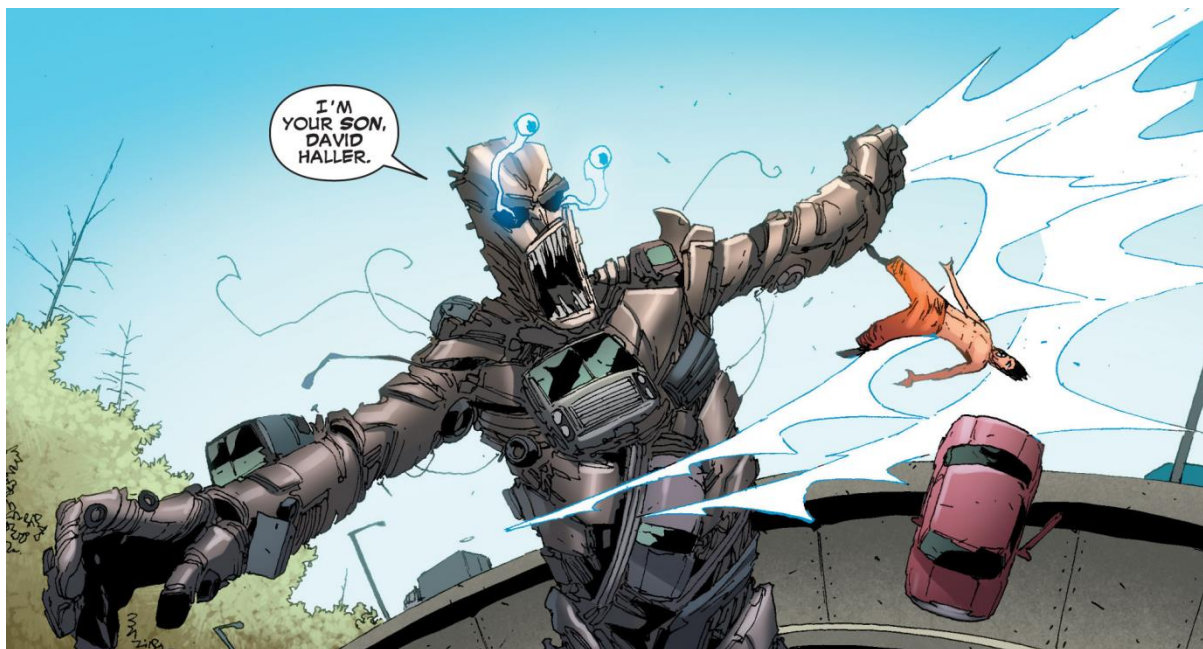


Figura 33. **O filho de David Haller.** Cena do segundo volume de *X-Men Legacy* (SPURRIER, 2014).

Somente ao superar a imagem paterna e abandonar seu mantra imperioso, aceitando-se e guiando ao invés de ordenar, é que se cataliza a fusão com os *alter egos* mais poderosos, dando-lhe um arsenal maior e o sucesso em destruir o corpo físico de Luca e, por sua vez, retomando o duplo do professor mutante. Não mais desenhando a sua mente como uma prisão, mas sim como um palácio, Haller dá um ultimato à criatura dourada esguia, que, por fim, se funde a ele e aperta o gatilho do desequilíbrio: a vinda do destruidor dos mutantes (ver **Figura 34**), que agiganta o corpo de Legion e começa a derreter o seu recém-construído palácio mental.



Figura 34. **Legion, o destruidor.** Cena do segundo volume de *X-Men Legacy* (SPURRIER, 2014).

Consumindo as mentes de seus pares, com exceção de Ruth — uma vez que os olhos de Luca foram destruídos e seus poderes retornados à irmã —, o protagonista tenta convencer a última pessoa, a mais poderosa de todas, a se fundir com ele, denominada O Tecelão (*The Weaver*), simultaneamente a devaneios de nunca poder ser seu pai. Nesse instante, ele recebe uma mensagem de Destino (*Destiny*), como passa a se chamar Ruth ao reaver os poderes: a mensagem de Charles Xavier, “Eu tenho orgulho de você, filho”:

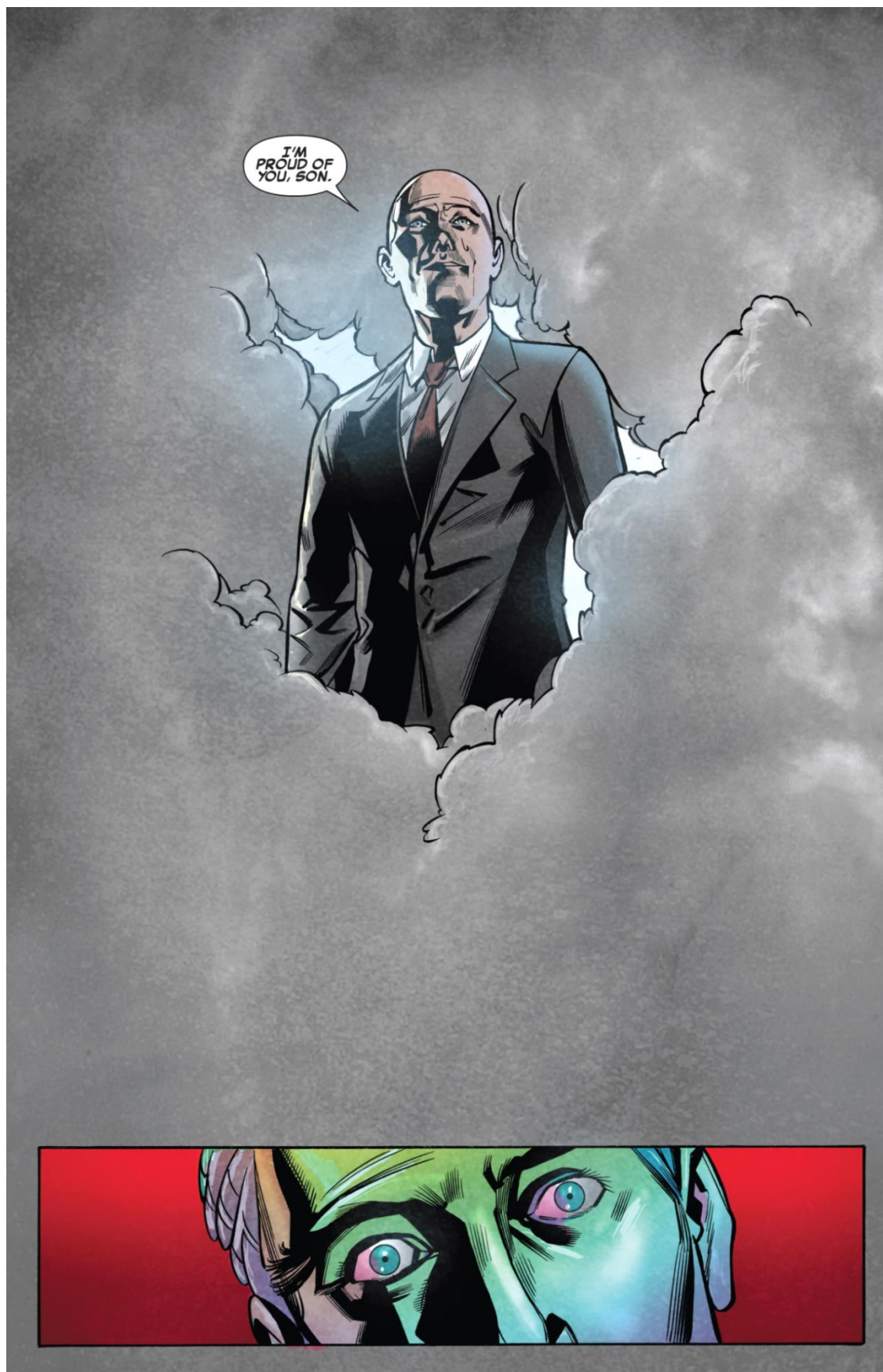


Figura 35. A mensagem de Charles Xavier. Cenas do segundo volume de **X-Men Legacy** (SPURRIER, 2014).

Uma mensagem do além ou de algum fragmento ainda errante do telepata que impulsiona David a travar um diálogo com o Tecelão, percebendo que se trata de si mesmo: uma grande aranha de várias cores, com a cabeça igual a dele, inclusive repetindo seu mantra “Eu mando em mim”. Nesse espelho, a aranha refere-se a Haller como uma “personalidade fragmentada”, gerando aquela indistinção canônica na tradição do duplo, o duplicado e a duplicata (ver **Figura 36**). Nesse sentido, a versão que acompanhamos, durante a história, no complexo mental de David Haller, e que havíamos entendido ser sua “personalidade original”, prova-se um fragmento de sua identidade, o outro, o que talvez explique a ojeriza pelo nome Legion, o insulto ao seu Ego em ser denominado mais um entre muitos. Lidando consigo mesmo, como ele mesmo fala, os dois se fundem, David e o Tecelão (ver **Figura 37**), o último aqui descrito como “o fiandeiro de sonhos”, “o criador de histórias”, “o moldador da realidade” e com tal descrição se aproximando da natureza e dos vários nomes de Morpheus, o Senhor dos Sonhos, o Príncipe das Histórias, o Lorde Moldador. Uma leitura corroborada também pelo caráter dessa multidão enorme de eus e nós que laçam os dois personagens; o pacto de sangue pelo qual a *Legião* une Legion a Sandman; multidões gêmeas de outras multidões.



Figura 36. Eu sou o fragmento?. Cenas do segundo volume de **X-Men Legacy** (SPURRIER, 2014).



Figura 37. A fusão. Cena do segundo volume de **X-Men Legacy** (SPURRIER, 2014).

Aparentemente uno, Haller tenta encontrar um ponto no curso dos eventos que não resultasse em suas desventuras e nesse fim trágico e, então, resolve alterar a linha do tempo — mais uma vez — e se apaga da realidade, nunca tendo nascido, preferindo não existir num universo em que ele não pode se governar. Contudo, Ruth não perde seu amado, sendo a única que se lembra de David e tendo um fragmento dele em sua mente, na qual dançam por um belo e florido palácio (ver **Figura 38**). Atingir a unidade é temporário e, uma vez uno, ele

recomeça o ciclo de replicação, permitindo que um fragmento de si continue existindo nessa nova linha do tempo, ao ponto de fazer com que a sua fala constante, “Eu mando em mim” (ver **Figura 39**), infecte Blindfold, que a copia em seu discurso. Como dissemos, um novo ciclo de replicação, pronto para se espalhar e dobrar e redobrar *ad infinitum, ad absurdum*.

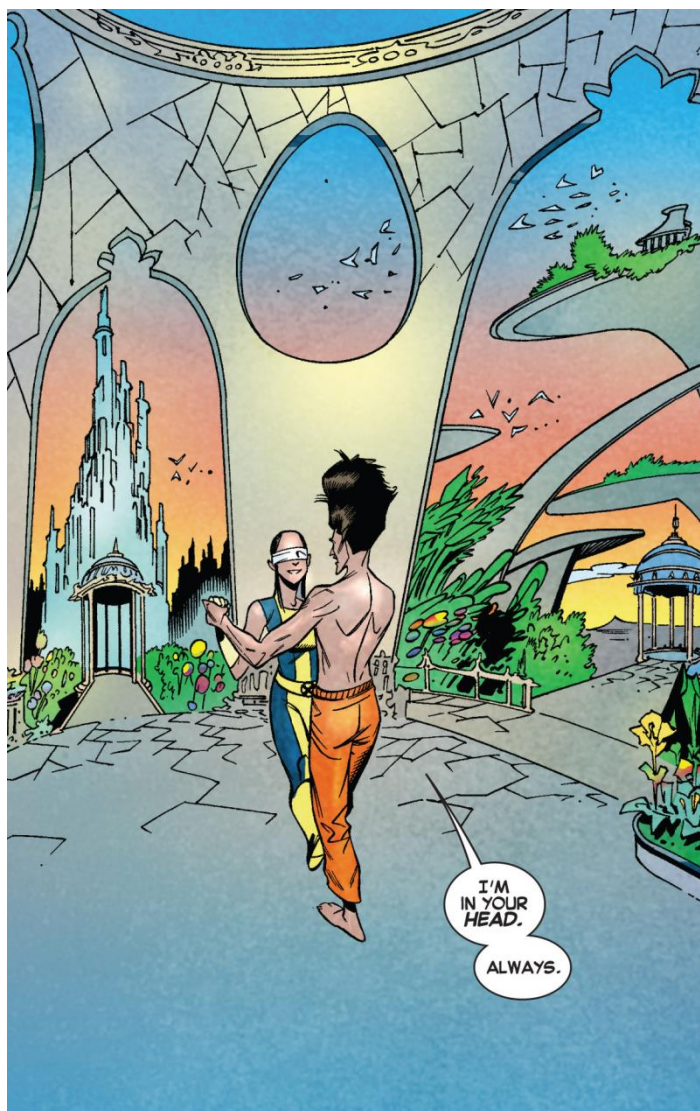


Figura 38. O fragmento de Legion. Cena do segundo volume de *X-Men Legacy* (SPURRIER, 2014).



Figura 39. “Eu mando em mim”. Cena do segundo volume de *X-Men Legacy* (SPURRIER, 2014).

Por hostes que se espelham, pais duplos e simulacros da escuridão, filhos que assombram seus pais e pais que atormentam seus filhos, irmãos e irmãs e gêmeos numa turba de Luz e Trevas, é assim que o segundo volume de **X-Men Legacy**, em especial Legion, num ritmo frenético e mutante, desdobra os vários tentáculos da *Legião* em seus quadrinhos sobre os X-Men, Charles Xavier e seu filho David Haller.

3.3. AS 24 MIGALHAS DE KEVIN WENDELL CRUMB

E finalizando nossos trajetos pelos multiversos da *Legião*, caímos em **Fragmentado** (2016), filme escrito e dirigido por M. Night Shyamalan e o segundo na trilogia que o une a **Corpo Fechado** (2000) e **Vidro** (2019), filmes cuja temática centra-se em super-heróis.

Em **Corpo Fechado**, David Dunn e Elijah Price são figuras complementares, enquanto aquele é um guarda num estádio de futebol que sobreviveu a um acidente de trem sem qualquer arranhão, este apresenta uma síndrome que faz seus ossos quebrarem ao menor impacto. Acreditando que, se há alguém como ele, deve haver uma pessoa que seja seu oposto, Price passa a convencer Dunn que ele é uma espécie de super-herói, já que nunca ficou doente, possui uma espécie de dom que, ao tocar as pessoas, percebe suas más intenções, uma força incomensurável e sua única fraqueza, sua “kriptonita”, como afirma Elijah, é a água. Convencido, Dunn parte em busca de ajudar os necessitados, mascarado com uma capa de chuva verde, detendo e pondo fim à vida de um assassino. No desfecho do filme, ao apertar a mão de Elijah Price, ele tem a visão de seu plano: três atos terroristas — a queda de um avião, o incêndio de um prédio e o acidente de um trem, aquele que o guarda estava — com o objetivo de descobrir seu duplo, o poderoso super-herói, desvelando-se como o Sr. Vidro (*Mr. Glass*), um apelido de infância, que agora é o seu nome de guerra como o gênio e arqui-vilão.

No segundo filme, **Fragmentado**, somos apresentados a Kevin Wendell Crumb, o Horda (*The Horde*), um homem que sofre de Transtorno Dissociativo de Identidade (TDI), portando vinte e três personalidades, à espera da vigésima quarta, a Besta (*The Beast*), uma entidade assassina que seria o amálgama das melhores habilidades animais, tentando provar que sua condição, o TDI, é real. Ao final, descobre-se que o Horda faz parte do mesmo universo de **Corpo Fechado**, em que David Dunn responde a uma pergunta de uma mulher numa cafeteria, a qual compara o assassino ao Mr. Glass.

No terceiro e último filme da trilogia, **Vidro**, os três personagens estão internados num hospital psiquiátrico, no qual uma psiquiatra tenta convencê-los de que eles sofrem de uma síndrome, crendo terem poderes sobrehumanos (força extrema, habilidades animais incríveis e super-inteligência). Conseguindo iludir os guardas e escapar do lugar, o Horda e o Vigilante (*The Overseer*), o codenome de Dunn, entram num embate, no qual se descobre que o pai de Kevin morreu no mesmo acidente de trem planejado por Price, este morrendo vítima de um ataque fatal da Besta. Eventualmente, a psiquiatra revela-se uma agente de uma organização secreta voltada à ocultação e neutralização de pessoas com habilidades extraordinárias, cujos guardas matam tanto Kevin quanto Dunn. No entanto, a resolução do filme faz a reviravolta assinatura de Shyamalan, mostrando que o embate fora gravado e enviado a um site, fazendo parte de um plano do Sr. Vidro e, finalmente, desvelando à sociedade a existência de super-humanos.

No filme de 2016, que é o nosso foco, seguimos momentos em que Kevin é consultado por uma psiquiatra, a Dra. Karen Fletcher, noutros testemunhamos o cárcere de três jovens garotas pelo homem, requeridas no ritual para a vinda da Besta, e ainda *flashbacks* de uma das sequestradas, Casey Cooke. Com isso, em termos de estrutura, o filme rompe com a unidade da narrativa tradicional, a sequência começo, meio e fim, indo e voltando no tempo, investigando o passado traumático da adolescente. Além disso é necessário destacar que, nos créditos iniciais (ver **Figura 40**), o título é replicado vinte e três vezes ao fundo e, nos créditos finais (ver **Figura 41**), estes estão replicados vinte e quatro vezes ao fundo, rememorando o número de personalidades do Horda no início e no fim do filme.



Figura 40. **Créditos iniciais.** Cena de **Fragmentado** (SHYAMALAN, 2016).



Figura 41. **Créditos finais.** Cena de **Fragmentado** (SHYAMALAN, 2016).

Segundo a narrativa fílmica, Kevin Wendell Crumb, por conta de sua mãe abusiva, desenvolveu o transtorno, chegando a dividir-se em até 23 personalidades, três das quais chegamos a conhecer mais detalhadamente (ver **Figura 42**): Dennis, um homem forte com Transtorno Obsessivo-Compulsivo (TOC); Patricia, um tipo de alta sacerdotisa, devota da Besta; Hedwig, um garoto de nove anos. Cada uma delas diferenciando-se por suas vestimentas, tom de voz, jeito de falar, gênero, mas carregando a imagem de Kevin em seus rostos imberbes, calvos e de olhos verdes. Algumas outras personalidades vêm à tona, mas por breves momentos, como o próprio Kevin.



Figura 42. **Dennis, Patricia e Hedwig.** Cenas de **Fragmentado** (SHYAMALAN, 2016).

Ao longo da trama, a doutora analisa uma persona que se diz ser Barry, um estilista, mas que é, na verdade, Dennis tentando se passar por Barry, não conseguindo ocultar seu TOC, sempre arrumando alguma coisa no escritório da psiquiatra (ver **Figura 43**). Numa das sessões, ela adivinha o truque, instigando o homem fortemente, mas interrompe sua tentativa vista a insistência do ser em manter o seu disfarce. Somente noutra sessão é que Dennis se revela, começando sua fala com as palavras “Eles ficam nos chamando de ‘A horda’” (SHYAMALAN, 2016), referindo-se a como os outros chamam a si, Patricia e Hedwig. Copiando outra persona a fim de disfarçar o seu domínio sobre o corpo com a mulher e o menino, Dennis voluntariamente cria uma cópia de um *alter ego*, um simulacro imperfeito, redobrando o seu espectro identitário. A replicação viral da *Legião* acomete também os eus de Kevin.



Figura 43. **Barry?**. Cena de **Fragmentado** (SHYAMALAN, 2016).

Além disso, diferente do uso que a reportagem ao fim do filme faz do nome Horda para se referir a Kevin, as personalidades o usam para identificar o trio que está preparando o ritual para a vinda da vigésima quarta; um duplo nome, um duplo apelido para se referir a entidades distintas.

Na estruturação mental do personagem, que não nos é mostrada, somente descrita pela psiquiatra, todos estão sentados numa sala e quem fica na luz tem o controle corporal. Com isso, o movimento da vinda de uma persona manifesta o mesmo movimento do *Unheimliche*, da repressão à luz. E como nos é apresentado, Hedwig é quem tem habilidade de roubar a luz de quem nela está, sendo o instrumento necessário para que Dennis e Patricia mantenham-se no comando, já que haviam sido banidos da luz, reprimidos, pelos outros por conta de suas crenças.

Tentando escapar, Casey, uma das jovens capturadas por Dennis, encontra um computador com vídeos-diários das 23 personalidades (ver **Figura 44**), nos quais gravam suas opiniões sobre si mesmos, o seu cotidiano, a doutora. Além de Barry (ver **Figura 45**), a personalidade que decide quem fica na luz e que no vídeo relata estar muito preocupado por perceber que está perdendo tempo e desconfiado de que alguém está roubando a luz de si, temos também acesso às gravações de Jade (ver **Figura 46**), a única das personas que tem que tomar doses de insulina por conta de ser diabética e de Orwell (ver **Figura 47**), um conhecedor da história dos conflitos na região do Punjab. Na mesma linha da replicação de Dennis, os vídeos acabam sendo cópias, desdobramentos virtuais que refletem os fragmentos identitários e, a partir deles, montam um outro Horda, um outro Kevin Wendell Crumb feito de pixels; uma criatura de Frankenstein computadorizada.



Figura 44. Os diários. Cena de **Fragmentado** (SHYAMALAN, 2016).



Figura 45. Barry. Cena de **Fragmentado** (SHYAMALAN, 2016).



Figura 46. **Jade**. Cena de **Fragmentado** (SHYAMALAN, 2016).



Figura 47. **Orwell**. Cena de **Fragmentado** (SHYAMALAN, 2016).

A Dra. Fletcher visita seu paciente e se dá conta que acabou entrando numa armadilha ao testemunhar o cárcere das garotas. Drogada por Dennis, ela acorda atordoada, escreve num papel a instrução de falar o nome do homem da multidão, “Kevin Wendell Crumb”, e logo após vislumbrar a Besta, que diferente de seus outros, consegue alterar sua corporalidade, desde a cor dos olhos até sua musculatura (ver **Figura 48**), é assassinada num abraço mortal. Aliás, ao fim, a criatura inclusive diz não ser humana e a reportagem que relata o seu paradeiro menciona que a Besta é um amálgama dos animais onde Kevin trabalhava, um zoológico. A modelação corporal e visível de acordo com quem está no leme acontece somente com a Besta, demonstrando-se uma poderosa e fatal criança-prótese que, na realidade empírica do filme, comprova a existência do TDI (lembrando que tal transtorno é controverso

e não há um consenso na Psiquiatria sobre se de fato é real), ao mesmo tempo que se situa entre o humano e o animal⁷², ou o que quer que seja que haja nesse *entre*.



Figura 48. **A Besta**. Cenas de **Fragmentado** (SHYAMALAN, 2016).

Vendo que as outras duas adolescentes foram mortas pela Besta, Casey acha o bilhete da mulher. Nesse meio tempo, ela recebe a visita da Besta e, gritando três vezes o nome

⁷² Essa relação entre humano e animal e uma hibridização de espécies será o tema do romance **A ilha do Doutor Moreau** (1896), de H. G. Wells, no qual o cientista tenta humanizar animais por um processo de dissecação extremamente doloroso.

completo do homem fragmentado, consegue mandar embora o monstro e manifestar Kevin, afastado da realidade desde 2014, como ele se lembra (supondo que o presente narrativo do filme seja o mesmo do ano de lançamento, então, afastado há pelo menos dois anos). Reprimido na escuridão daqueles que não estão na luz e supondo que há pelo menos dois anos Kevin não se manifesta — já que o filme induz-nos a uma leitura de que o comando da luz de Barry seja democrático, tendo banido apenas Hedwig, Patricia e Dennis —, isso nos leva a crer que seu afastamento seja voluntário, uma autorrepressão, mergulhando nas trevas num eco de um suicídio, vide seus abusos constantes quando criança. Ademais, após pedir que a jovem o mate, pois vira o que os outros fizeram à psiquiatra, Jade, Orwell e Barry vêm à tona rapidamente, um atrás do outro, indiciando que a pronúncia do nome do “original”, do “primeiro”, é um dos gatilhos para desestabilizar a estrutura mental, isto é, retirar a luz de quem está no controle e a conceder a outros, um poder de repressão e de iluminação sobre essas personas, essas “migalhas” — *Crumb*, o sobrenome do protagonista, em inglês, pode ser traduzido por “migalha” —, uma invocação luminar e sombria, um chamado do *entre*, um feitiço do *phármakon*.

Além disso, é interessante notar que essas três personalidades, Barry, Jade e Orwell, nos vídeos ou no breve momento de diálogo com Casey, indicam estar contra a Horda, isto é, Dennis, Patricia, Hedwig e agora, a Besta. Espelhando o trio que evoca a vigésima quarta persona, essa segunda tríade, os campeões da luz, parece estar unida contra os estratagemas da aliança das trevas. Além de seus discursos nas gravações e na conversa com a jovem, a disposição de seus arquivos de vídeo na tela do computador (ver **Figura 44**) denota que talvez tenham certa autoridade, visto que os três arquivos nomeados de um a três — “1_Barry”, “2_Jade” e “3_Orwell” —, estão dispostos numa coluna e separados dos outros vinte (que incluem um chamado “4_Kevin”), sendo Barry o número um, o comandante da luz. Desse modo, a Horda da Besta (Dennis, Patricia e Hedwig) é duplicada na Horda da Luz (Barry, Jade e Orwell), que, evocando o dilema Luz-Trevas, reproduz também a dinâmica das alianças de super-heróis e super-vilões de quadrinhos, por exemplo, a Liga da Justiça e a Liga da Injustiça no universo da DC Comics. Seguindo essa chave de leitura, nós temos duas Hordas dentro do personagem que as engloba, o Horda, o que gera um esquema semelhante ao do *mise-en-abîme*: uma multidão dentro de outra; uma legião que se legionariza; uma espécie de autoinfecção, como se o vírus da *Legião* atacasse a si mesmo; uma autorreflexão metamórfica, como nos ensina **Siebenkäs**.

No que concerne ao ritual para a emergência da Besta, ele consiste em visitar uma estação de trem — o lugar onde o pai de Kevin morreu — e no consumo da carne de jovens

virgens, daí as três garotas sequestradas e as duas mortas. Como informam os *flashbacks* de sua infância, Casey acompanhava seu pai em caçadas em florestas, nas quais participava o irmão do homem. Enquanto o pai dormia, o tio da menina abusava dela sexualmente e, no presente, é o seu tutor. Esse último evento, Casey sob a guarda de seu predador, é apresentado junto ao exato momento da perseguição da jovem pela Besta⁷³, revelando um espelhamento entre o passado e o presente, as duas perseguições e os dois monstros que a atormentam, o que demonstra o aspecto catóptrico que se replica na estrutura fílmica.

Ao fim, a jovem, fugindo por corredores subterrâneos, abriga-se numa cela, todavia, o monstro entorta as grades e então percebe os ferimentos na barriga da garota, as cicatrizes de seu abuso e estupro. Revelado o segredo de Casey, a besta exulta-a com sua filosofia de que “Os violados são os mais evoluídos” (SHYAMALAN, 2016) e poupa sua vida. Na penúltima cena, o Horda, numa casa abandonada, deleita-se diante de dois espelhos com os poderes da Besta, capaz de barrar dois tiros de espingarda somente com sua pele. A câmera segue de um espelho para o outro várias vezes (ver **Figura 49**), focando nos reflexos, enquanto Dennis, Patricia e Hedwig dialogam sobre o sucesso da fera e como ela fará que o mundo acredite na existência do TDI, caso não, como afirma Patricia falando sobre a Besta, “Deixe-o mostrar ao mundo o quão poderosos nós podemos ser” (SHYAMALAN, 2016). Utilizando esses *dois* espelhos, a fluida troca de personalidades nesse monólogo-diálogo é refletida nas superfícies, apresentando-nos por meio desses outros especulares o objetivo máximo dessa turba mortal: ter reconhecida sua condição, serem reconhecidos por quem são, não mais sob o jugo do nome (“original”) do fantasma reprimido em seu receptáculo, Kevin Wendell Crumb.



⁷³ Atente-se ao fato de que essa cena ecoa as personagens femininas perseguidas por vilões nos romances góticos do século XVIII, bem como, nos séculos XX e XXI, a *final girl* que sobrevive ao assassino dos filmes *slasher*.

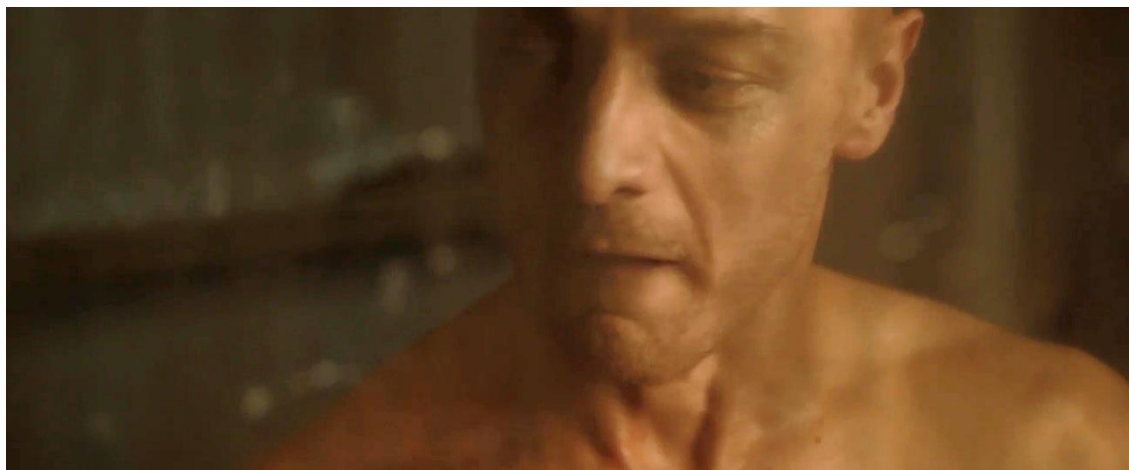


Figura 49. **Os espelhos.** Cenas de **Fragmentado** (SHYAMALAN, 2016).

Se colocarmos na balança o tema de super-heróis ao qual está associado o personagem Horda; a multiplicidade de personalidades; sua aparência, um homem calvo e representado por James McAvoy, que já atuou na série de filmes do universo X-Men no papel do Professor Charles Xavier, a conexão entre David Haller e Kevin Wendell Crumb é mais do que inevitável, soando até proposital: ambos apresentam um leque enorme de personas; estão inseridos num universo com a temática de super-heróis e super-vilões; o ator que interpreta o Horda já atuou como Xavier, o pai de Haller, que é calvo como Crumb; não nos esqueçamos também da violenta irrupção que marca os dois personagens, recordando o endemoniado geraseno, que brutalmente se rebela contra as correntes que o prendem, inclusive violando seu próprio corpo — as automutilações —, o que acomete tanto Kevin (a distorção corporal que a Besta promove quando manifestada) quanto David (o ser amorfo destruidor da raça mutante). Quanto à essa última semelhança, vemos uma explosão brutal, como se uma força bestial escapasse do inconsciente, invadindo a consciência e vindo à tona, o que nos direciona a Edward Hyde, um monstro de força desmedida, atroz em seus ataques, pisoteando uma criança ou golpeando um homem à morte; mais do que uma força psíquica, uma virulência materializada, física, manifestação viral de uma teratologia, vindo desde sempre, incontrolável, ilimitada, proliferante. Levando-nos à comprovação da conexão entre os seres da *Legião*: a ligação entre os dois personagens agora realizada (o Horda e David) e aquela entre Haller e Sandman, quanto à conexão entre Morpheus e a persona Tecelão de Legion. Segundo Derrida, “*Não há fora-de-texto*” (2013, p. 194, grifo do autor), o que sugere uma sobrevida da *Legião*, replicando-se e se disseminando *ad absurdum* por tudo, ora assumindo um nome, ora outros — Morpheus, David Haller, Kevin Wendell Crumb, Helen Vaughan, Coppelius, às vezes sem nome, Legião —, o que denuncia uma semelhança muito grande com

o que entendemos por imortalidade. Desse modo, o duplo, possuído pela *Legião* e, paradoxal e simultaneamente, parte de sua multidão, se desvincula do entendimento de destruição eterna defendida por Rank:

o narcisismo primitivo, sentindo-se ameaçado pela inevitável anulação do Eu, criou como primeira representação da alma uma imagem o mais idêntica possível ao Eu corpóreo, portanto, um verdadeiro duplo. Assim, a ideia da morte é desmentida através de uma duplicação do Eu que se corporifica na sombra ou no reflexo.

[...] o duplo personificado no amor-próprio narcisista torna-se rival no amor sexual; ou, ainda, tendo sido criado originalmente como uma defesa contra o desejo da temida destruição eterna, reaparece na superstição como um mensageiro da morte (2013, p. 138; 142).

Assim, na visão do psiquiatra austríaco, o duplo é criado como um véu dissimulante da mortalidade e, na superstição, esse outro volta na vestimenta do agouro mortal. Mas uma vez notada a miríade replicante e viral que o obsedia freneticamente, observamos que a morte nem sempre é definitiva: Coppelius-Coppola e sua pesquisa na criação da vida artificial; o processo de criação de vida de Frankenstein e sua própria criatura que insinua ser imortal; a herança divina de Helen e os seus vários retratos; Sandman e seu resquício no Segundo Sonho; Haller e seu fragmento na mente de Ruth; o Horda que, mesmo morrendo no terceiro filme, ainda conta com seus fragmentos virtuais, vídeos-diários, no computador e o vídeo final viralizado por Mr. Glass.

Dimanante disso, prender-se ao duplo é somente protelar a vinda da morte. Talvez entregar-se à obsessão, à possessão da *Legião* surja como a resposta para uma sobrevida, uma vida que, ao fim, troca de nome, de aparência, em resumo, de identidade e segue repetindo o feito, numa regeneração constante, num só-replicar, só-refletir, só-desdobrar. A *Legião*, nesse sentido, toma o caráter de um elixir da vida, mas um que contempla a morte, no entanto, a supera ao renovar-se, ao mutar-se; o *phármakon* derridiano, entre a vida e a morte. Superar a unidade, a dualidade e a morte é uma questão, enfim, de aprender a ser muitos, aprender com o endemoniado geraseno: “Legião é o meu nome, porque somos muitos” (Marcos, 5, 9).

À GUIA DE UMA CONCLUSÃO

Em termos de um trabalho acadêmico, especificamente uma tese de Doutorado, haver um fim, as tradicionais “Considerações Finais”, é, feliz ou infelizmente, necessário. No entanto, não entendemos que aqui seja o instante final de nossas argumentações, já que propor um fim seria muito paradoxal ao(s) espírito(s) que defendemos até agora. Clamar um fim seria uma tentativa de enjaular a *Legião*, que, como se observou, é um caminho falho. Uma melhor maneira de descrever a presente seção seja dizer que este é o momento de se notar as pontas que se desfiam do tecido em questão; vislumbrar os novos caminhos que insurgem e se bifurcam.

Continuando essa fala metatextual, quem nos lê certamente percebeu que nosso texto não está redigido ao estilo clássico em diversos quesitos. Na abordagem teórica, ao invés de escrever um capítulo dedicado unicamente a esse propósito, preferimos diluir a teoria ao longo dos capítulos. As leituras em cadeias de associações que criam um imenso jogo de interassociações, uma teia infinita de múltiplas associações, um mar de conexões, nem sempre claras, que enlouquecem o leitor. E muito provavelmente mais notável seja a disposição cronológica dos capítulos: no primeiro capítulo, indo do começo do século XIX ao seu fim; depois, do século XVII até Homero e dali para relatos míticos e, no último capítulo pulamos diretamente para os séculos XX e XXI. Essa é uma tese projetada para uma experiência do que ela trata, a manifestação da *Legião* no texto, sendo as epígrafes o primeiro indício (elas fazem parte do trabalho, rastros, pegadas, pistas da *Legião*). Dentro do limite de um trabalho acadêmico, foi nosso objetivo trazer a experiência com a *Legião* na leitura, daí as citações longas e repetidas, as epígrafes, as múltiplas referências. Uma espécie de mecanismo de estranhamento junto ao leitor; compartilhar o estranhamento causado pela *Legião* na experiência da leitura daqueles que voltam seus olhares a essa tese, uma experiência estética.

O duplo nunca foi duplo, repetindo nosso mantra iniciado na Introdução. Expressar que o dois é dois, isolar-se na duplicidade, permanecer nos jogos dúplices — $1 + 1 = 2$ — denota o processo de decidibilidade instaurado naquilo que se denominou tradição do duplo. Uma decisão, um fechamento empreendido pela tradição e crítica literárias a partir de uma leitura dialética que cristalizou o duplo e ignorou a multiplicidade dos que caminham juntos com o *Doppelgänger*; ignorou o que implica o duplo, *algo mais*, fantasmático, assustador e servindo-lhe de excipiente — $1 + 1 = 2 + l$ —, a *Legião*.

Certamente o leitor espera que definamos mais objetivamente a *Legião*, seus contornos, características, artimanhas e *modus operandi*. Embora essa seja a maneira pela

qual o trabalho científico ocidental se baseie, perseguir essa tarefa somente nos levaria a repetir o que foi empreendido pelas leituras que estagnaram o duplo no signo do dois. Se assim fizéssemos, se categorizássemos a *Legião* em maneiras pelas quais ela atua, os seus diversos tipos de duplos, triplos, múltiplos a partir de um critério ou ainda listássemos freneticamente tudo o que ela abarca, incorreríamos em mais correntes, noutros grilhões, isto é, a conceituaríamos. Logo, entendemos a *Legião* como um quase-conceito, algo que não se fecha, que não se restringe, ilimitado. Em nosso texto, assim, empreendemos a ideia de *Legião* como um operador textual que articula, ao mesmo tempo, tema, estrutura, estilo, vida e consciência crítico-téorica sobre o fazer ficcional e sobre a ontologia humana, uma vez recordada, por exemplo, a *seánce* empreendida com os diversos autores e pensadores da literatura em cujos processos de escrita — segundo a perspectiva dos mesmos — vê-se a atuação de obsessores espectrais, obsessores estes que, influenciando o ofício ficcional ou sendo influenciados por tal escrita (Blake e sua fala “e os espíritos podem ler”), são espelhados algumas vezes nos textos dos próprios obsediados.

Com isso, ao expor o caráter da multiplicidade que potencializa a dualidade nas obras que formam nosso *corpus*, tivemos o intuito de extrair uma nova visão teórico-crítica sobre o duplo, uma que o toma como uma máscara transiente usada e desgastada por uma legião de outros, uma turba de só-refletir, que não conhece e nem respeita a ordem da identidade.

Se rememorarmos nossas análises, um percurso ficcional galgado que constituiu fonte, exemplificação e comprovação da revisão e ampliação pretendidas, vimos como sempre houve *algo outro* em conjunto com o duplo, como se o dobrar não parasse, da duplicação à reduplicação, do desdobrar ao redobrar, muitas vezes constituindo movimentos explosivos de fragmentação, transgressão que exponencia a identidade e o corpo.

No caso das três narrativas do século XIX que o Capítulo 1 abrange, observamos como os homens do conhecimento se voltam à *hubris*, produzindo frutos desmedidos, uma vez lembrados os pacientes-vítimas-criaturas desses cientistas (ou alquimistas, considerando Coppelius e o pai de Nathanael): Olímpia — e em nossa leitura, Nathanael e Clara —; os dois monstros sem nomes de Frankenstein; Helen Vaughan. Entidades que espelham as trevas humanas, que duplicam e reduplicam o corpo humano, mudam suas formas corporais para além do padrão normativo, frequentemente gerando o horror, o assustador, o *Unheimliche*. Com isso, o duplo, num jogo de espelhos mil, de junção de corpos múltiplos, de estraçalhamento de cadáveres e de hibridização exponencial da forma humana, pluraliza-se para mais de dois, como dissertamos ao observar isso na obra que cria o termo *Doppelgänger*, **Siebenkäs**, o(s) olho(s) que multiplica(m) tudo o que vê(em).

Voltando no tempo, em nossa breve amostra, vimos também que antes do século XIX a *Legião* já atuava, o duplo já era mais de dois. Jogos de troca e usurpação de identidade que indicam uma constante duplicação, um dobrar que se redobra ao dizer-se dois. Personagens que são sócias de mais de uma pessoa; quadras de duplos e gêmeos que se alastram em tramas de disfarces; a magia que dá vasão a hostes de espíritos metamórficos; Proteu com suas mudanças frenéticas de formas animais ou inanimadas; Hermes-Mercúrio com sua astúcia de argumentação e disfarce ao roubar a personalidade de outrem; a cópia (*eidolon*) de Helena enviada para Tróia, sendo ela mesma irmã gêmea de Clytemnestra e dos Dióscuros. E na esfera do mito, isso não é diferente, em que entidades divinas-demoníacas, além de se duplicarem — Deus-Satã, Odin-Loki, Osíris-Set, Ibejis-terceiro gêmeo —, convergem ao múltiplo, pelos seus vários nomes e disfarces usados em suas andanças — Satã, Odin, Loki — ou por meio de artifícios de fragmentação — a mutilação do cadáver de Osíris — ou ainda pela posseção — a obsessão multitudinária do terceiro irmão num dos Ibejis e a *Legião* do endemoniado geraseno.

E, em nosso “salto quântico” aos séculos XX e XXI, a *Legião* não pára seu fluxo, ela continua espelhando e se refletindo absurdamente, vista a semelhança entre as personagens Sandman (o Lorde dos Sonhos que vê seus muitos outros eus), David Haller (*Legion* e suas inúmeras personalidades de diversas espécies e variados poderes) e Kevin Wendell Crumb (o Horda e suas vinte e quatro personas, sendo a Besta a “migalha” que distorce o corpo humano quando manifestada): a relação entre o Rei dos Sonhos e Haller, não somente na massa amorfa que se tornam o vórtice do Sonhar e David, como também nos nomes do Perpétuo e da personalidade O Tecelão de *Legion*, ambos referidos como fiandeiros de sonhos, moldadores da realidade, criadores de histórias; e a comparação entre Haller e Crumb, sendo que, além das legiões que os possuem, ambos estão situados em universos de super-heróis e super-vilões e são unidos pelo ator James McAvoy, intérprete tanto de Kevin quanto de Charles Xavier (o pai de *Legion*) nos filmes dos X-Men.

O duplo e a *Legião*, portanto, promovem o rompimento de fronteiras, de polaridades/maniqueísmos; se abrem para o entre, o trânsito, abrem-se para o *Unheimliche*, o inesperado. Indo muito além de um simples duo: em direção a uma díade de díades, multidões de multidões, turbas de gêmeos que são gêmeas de outras hostes; uma transgressão que esgarça o eu e ultrapassa os limites do uno e do dual. O que se vê é uma violenta irrupção de fragmentos, fractais que replicam o mesmo, assim como dão vida a novas diferenças, que, por sua vez, continuam esse diferir de diferenças. Uma chave que se perpetua *ad aeternum, ad infinitum, ad absurdum*.

Muito textos tradicionais, canônicos, que tratam do duplo não foram aqui abordados, tanto aqueles do século XIX, bem como aqueles que vieram anteriormente a esse período, devido a diversas questões: o espaço e tempo de que dispomos, a vastidão de obras existentes ou até mesmo o desconhecimento de textos raros. Isso possivelmente possa ser entendido como uma falha de nossa pesquisa, embora seja algo que sempre acometerá quem se entregue à ilusão de apresentar um panorama “completo” do motivo a ser estudado.

Mesmo sob a sombra dessa inevitabilidade, percebemos algumas lacunas em nosso trabalho: algumas narrativas estudadas em fases anteriores de nossa pesquisa, mesmo que referenciadas brevemente em nosso texto, acabaram não sendo revisitadas em detrimento da nova seleção de *corpus* empreendida. Outra questão recorrente e diluída ao longo de nossas discussões foi o Diabo, entrelaçado frequentemente com o duplo, com a *Legião*, mas que não recebeu um capítulo ou subcapítulo único para si, ainda que tenhamos dado voz a ele em alguns instantes da argumentação. Outro que também mereceria nossa maior atenção é o romance **Siebenkäs**, a narrativa que guarda a criação da palavra *Doppelgänger*, mesmo abordada no primeiro capítulo, certamente seria produtivo um foco muito mais intenso que o que aqui demos. Apesar disso, tais fios inacabados tornam-se aqui futuras pontas de pesquisas, tecidos por vir, novas possibilidades de textos, artigos, capítulos de livros que versem sobre tais assuntos seminais, continuando e aumentando nossas reflexões sobre a *Legião*.

Além disso, várias outras obras dos séculos XX e XXI poderiam ter concorrido em nossa seleção. Por exemplo, os filmes de possessão demoníaca que, além de trazer a possessão por um demônio ou pelo próprio Satã, também apresentam possessões por inúmeras entidades, como em **O exorcismo de Emily Rose** ou **O feiticeiro e a serpente branca** (2011). A série de televisão **Legion** (2017-2019), uma releitura que adapta o personagem David Haller, Legion, dos quadrinhos para a TV, acompanhando suas desventuras, ora sendo tratado como um doente mental, ora como um mutante, ou ainda como um doente mental mutante. Ainda no campo das séries de televisão, **Doctor Who** (1963-2020), na qual a protagonista, A Doutora (*The Doctor*), uma viajante do tempo que sempre teve como certo que nascera no planeta Gallifrey, terra dos Senhores do Tempo (*Time Lords*), seres que dominaram a viagem espaço-temporal e que tem a seu dispor a habilidade de regenerar-se doze vezes, uma restauração do corpo que muda sua personalidade, gênero, sexo, raça. Na décima segunda temporada (2020) do *revival* dessa série, é revelado que a Doutora vem de um lugar desconhecido e que porta uma habilidade infinita de regeneração, tendo sido ela — chamada na presente temporada de A Criança Atemporal (*The Timeless Child*) — que,

a partir de experiências genéticas conduzidas por uma cientista dos primórdios de Gallifrey, cedeu o segredo para a longevidade dos Senhores do Tempo e, mais do que isso, tendo um passado que não se restringe a doze regenerações, uma legião de outras(os) Doutoradas(es) que a(o) precederam, muitos outros e outras que foram apagadas(os) da memória da protagonista para salvaguardar “a origem” dos *Time Lords* e criar o mito dos “nascidos para reinar”. Ademais, os dois últimos filmes da nova trilogia da franquia **Star Wars** também jogam com essa multiplicidade identitária na protagonista Rey que, em **Star Wars: Os Últimos Jedi** (2017), mira diversas reflexões de si num espelho de uma caverna do lado sombrio da Força e, em **Star Wars: A Ascensão Skywalker** (2019), após invocar e ouvir as vozes dos fantasmas da Força dos Jedi passados, ela diz “E eu sou todos os Jedi” (ABRAMS, 2019) durante sua luta contra o Imperador, em réplica à fala deste “Eu sou todos os Sith” (ABRAMS, 2019). Uma brevíssima amostra de mais possibilidades futuras de pesquisa que se desenham para nós.

De modo equivalente ao não-fechamento da *Legião*, também evitamos a discussão se “*Legião*” e “duplo” seriam termos iguais ou não. Afirmamos que o duplo não é duplo, está possuído por mais de dois, por *algo mais*, pela *Legião*. Todavia, considerando-se a nomenclatura do *leitmotiv* em questão, “duplo”, pairamos frente à pergunta: se é que há um “termo único” para nomear esse tema, “duplo” é o mais adequado? Nomear, classificar, identificar são estratégias enraizadas nos métodos estabelecidos para apreender o conhecimento formal no Ocidente. Contudo, desviar-se da nomeação parece ser algo inevitável (em alguns casos); quiçá possamos nos desviar da escolha de “um nome”: se até o século XIX “duplo” foi a palavra eleita para o *motif*, e no século XX vimos palavras como “replicante” e “múltiplo” emergirem para tanto, talvez o século XXI possa adotar *Legião* para o motivo da fragmentação do eu, não no sentido de uma substituição, e sim no de uma transiência nominal, uma máscara temporária, sempre em transformação. Recordando a flexibilidade e a adaptabilidade da *Legião*, é possível que, no futuro, no século XXII, ela mude de nome. Como ela se chamará? Poderíamos elencar suposições, porém, mais importante que isso é notar que ela sempre existirá, existia desde o começo, desde a cena arquetípica da ficção, a contação de história ao fogo, um e dois, o contador e o ouvinte, e seus outros, suas sombras. A questão está em permanente mutação, um tropo transiente, um tropo que contradiz a ideia de tropo, de um conceito fechado. Ela desequilibra a equação, desestabiliza a estabilidade dos tropos. Com isso, a *Legião* perpetua-se, não se encerra; como discutimos alhures, ela se dissemina, contaminadora, como num baile de máscaras (da Morte) numa sala de espelhos (a Vida), entre as Trevas e a Luz, mudando de rostos, alastrando-se em

cópias de duplicatas, usurpando eus e duplos de eus, trocando de nomes, se metamorfoseando pelas franjas da penumbra e da imortalidade.

Nós falamos sobre a *Legião*, argumentamos e refletimos e especulamos sobre ela. Por certo, agora seja aquele momento de nós sermos *Legião*, de entrarmos na multidão, de sermos possuídos por ela e nos ouvir nas vozes de outros, numa corrente em que eu e eu, nós e nós não se ordenam e sim se perdem em meio às sombras de hostes sem fim. E eis que chegamos. Quem somos nós?

O meu nome é *Legião* e somos muitos, como todas as filhas e irmãos dos espíritos que leem e têm em seus braços a energia e o poder do homem da multidão, como uma assembleia de inquilinos incongruentes e autônomos com uma miríade multiforme de vidas e sensações, de almas e corpos que caem aos pés da turba de romancistas que veem infinitos reflexos e o mal de trazer tantas almas a rir dentro das suas. Somos muitos na Horda, então nos chamem de *Legião*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. Trad. Xavier Pinheiro. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. E-Book.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BARKER, Clive. O livro de sangue. *In*: BARKER, Clive. **Livros de sangue**. Trad. Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. p. 17-33. v. I.
- BARTHES, Roland. Da obra ao texto. *In*: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 65-75.
- BAUDRILLARD, Jean. A precessão dos simulacros. *In*: BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991. p. 7-57.
- BAUDRILLARD, Jean. **A transparência do mal**: ensaio sobre os fenômenos extremos. Trad. Estela dos Santos Abreu. Campinas: Papirus, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- A BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Paulinas, 1981.
- BLOOM, Harold. **Angústia da influência**: uma teoria da poesia. Trad. Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BOTTING, Fred. **Gothic**. London; New York: Routledge, 1996. (The New Critical Idiom).
- BOTTING, Fred. **Gothic**. 2. ed. London; New York: Routledge, 2014. (The New Critical Idiom).
- BOTTING, Fred. Introduction: Horror Now and Then. *In*: BOTTING, Fred. **Limits of Horror**: Technology, Bodies, Gothic. Manchester; New York: Manchester University Press, 2008. p. 1-14.
- BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo**. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1993.
- BYRON, Glennis. The Gothic in the 1890s. *In*: PUNTER, David (Ed.). **A New Companion to the Gothic**. Malden, MA; Oxford: Wiley-Blackwell, 2012. p. 186-196.
- CANDIDO, Antonio. A educação pela noite. *In*: CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite**. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 13-26.
- CHOPIN, Kate. A Reflection. *In*: SEYERSTED, Per (Ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1997. p. 622.

CLAREMONT, Chris; SIENKIEWICZ, Bill. “Into the Abyss”. **The New Mutants #27**. New York (NY): Marvel Comics Group, 2013. E-book.

CLARKE, Arthur C. Hazards of Prophecy: The Failure of Imagination. *In*: CLARKE, Arthur C. **Profiles of the Future: An Inquiry Into the Limits of the Possible**. Ed. Rev. New York (NY): Harper & Row, 1977. p. 45-65.

COATES, Paul. **The Double and the Other: Identity as Ideology in Post-Romantic Fiction**. Basingstoke; London: The MacMillan Press, 1988.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011. v. 1.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Trad. Rogério Costa. 3. ed. rev. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DERRIDA, Jacques. The Double Session. *In*: DERRIDA, Jacques. **Dissemination**. Trad. Barbara Johnson. London: Athlone Press, 1981. p. 173-286.

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

ESPANCA, Florbela. À margem dum soneto. *In*: ESPANCA, Florbela. **Obras completas de Florbela Espanca: Contos**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985. p. 83-92. v. III.

FERNANDEZ-BRAVO, Nicole. Duplo. *In*: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind *et al.* 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 261-288.

FRAGMENTADO. Direção de M. Night Shyamalan. Produção de M. Night Shyamalan, Jason Blum e Marc Bienstock. Escrito por M. Night Shyamalan. Intérpretes: James McAvoy, Anya Taylor-Joy, Betty Buckley. Hollywood: Blinding Edge Pictures/Blumhouse, Universal Pictures, 2016. 1 DVD, 117 minutos.

FRANÇA, Júlio. O insólito e seu duplo. *In*: GARCÍA, Flavio; MOTTA, Marcus Alexandre (Orgs.). **O insólito e seu duplo**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p. 7-14.

FRANÇA, Júlio. O sequestro do Gótico no Brasil. *In*: FRANÇA, Júlio; COLUCCI, Luciana (Orgs.). **As nuances do Gótico: do Setecentos à atualidade**. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017. p. 111-124.

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

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

GAIMAN, Neil. **Mitologia Nórdica**. Trad. Edmundo Barreiros. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017. E-Book.

GAIMAN, Neil; KIETH, Sam; DRINGENBERG, Mike; JONES III, Malcolm. **The Sandman: Preludes and Nocturnes**. New York, NY: DC Comics, 2010. v. 1.

GAIMAN, Neil; WILLIAMS III, J. H; STEWART, Dave. **The Sandman: Overture – The Deluxe Edition**. New York, NY: DC Comics, 2015.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Trad. Cibele Braga *et al.* Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GOETHE, Johan Wolfgang von. **Fausto: uma tragédia – Primeira parte**. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Trad. Victor Jabouille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

GUILEY, Rosemary Ellen. Ghoul. *In*: GUILEY, Rosemary Ellen. **The Encyclopedia of Vampires, Werewolves, and Other Monsters**. New York: Facts on Files, Inc., 2005. p. 134-135.

HALBERSTAM, Judith. **Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters**. Durham; London: Duke University Press, 1995.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HERDMAN, John. **The Double in Nineteenth-Century Fiction**. Basingstoke; London: Palgrave Macmillan, 1990. (Edinburgh Studies in Culture and Society).

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

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. Os autômatos. *In*: CESAROTTO, Oscar. **No olho do outro: O “O Homem da areia” segundo Hoffmann, Freud e Gaiman**. Trad. Ricardo Ferreira. São Paulo: Iluminuras, 1996. p. 51-78.

HOMERO. **Odisseia**. Trad. Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

JOHNSON, Barbara. Writing. *In*: LENTRICCHIA, Frank; McLAUGHLIN, Thomas (Eds.). **Critical Terms for Literary Study**. 2. ed. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1995. p. 39-49.

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: 20 jun. 2017.

KING, Stephen. **Self-Interview**. [S.l.], 2008. Disponível em: http://stephenking.com/stephens_messages.html. Acesso em: 01 ago. 2017.

MACHEN, Arthur. **O Grande Deus Pã**. Trad. Guilherme Mello Sant’Anna. Seattle (WA): Amazon KDP, 2015. E-book.

MELTON, J. Gordon. **The Vampire Book: The Encyclopedia of the Undead**. Canton, MI: Visible Ink Press, 2011.

NASCIMENTO, Evando. **Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução**. 3. ed. São Paulo: É Realizações, 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia, ou helenismo e pessimismo**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PLAUTO. **Anfitrião**. Trad. Carlos Alberto Louro Fonseca. Lisboa: Edições 70, 1993.

PLUTARCO. Isis and Osiris. *In*: PLUTARCO. **Moralia**. Trad. Frank Cole Babbitt. Cambridge (MA); London: Harvard University Press, 1999. p. 1-191. v. 5.

POE, Edgar Allan. O homem da multidão. *In*: POE, Edgar Allan. **História extraordinárias**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 258-267.

POE, Edgar Allan. William Wilson. *In*: POE, Edgar Allan. **Contos de imaginação e mistério**. Trad. Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012. p. 25-47.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RADCLIFFE, Ann. Do sobrenatural na literatura. *In*: FRANÇA, Júlio; ARAUJO, Ana Paula (Orgs.). **As artes do mal: textos seminiais**. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018. p.74-84.

RANK, Otto. **O duplo: um estudo psicanalítico**. Trad. Erica Sofia Luisa Foerthmann Schultz *et al.* Porto Alegre: Dublinense, 2013.

RICHTER, Jean Paul Friedrich. **Flower, Fruit, and Thorn Pieces; or the Wedded Life, Death, and Marriage of Firmian Stanislaus Siebenkaes, Parish Advocate in the Burgh of Kuhschnappel**. Trad. Alexander Ewing. London: George Bell and Sons, 1897.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. Trad. Júlias Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. Trad. José Thomaz Brum. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. (Sabor Literário).

SADLER, Thomas (Ed.). **Diary, Reminiscences, and Correspondence of Henry Crabb Robinson**. Boston: Fields, Osgood, & Co., 1870. v. II.

SANTOS, Alcides Cardoso dos. **Visões de William Blake**: imagens e palavras em Jerusalém, a emanação do gigante Albion. Capinas: Ed. da UNICAMP, 2009.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Trad. Carlos Felipe Moisés. 3. ed. São Paulo: Ática, 2004.

SHAKESPEARE, William. Noite de reis. In: SHAKESPEARE, William. **Obras completas de Shakespeare**. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, 19--a. p 114-213. v. 5.

SHAKESPEARE, William. **Obras completas de Shakespeare**. Trad. Carlos Alberto Nunes. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 19--b. v. 1.

SHAW, Ian. **Ancient Egypt**: A Very Short Introduction. Oxford; New York: Oxford University Press, 2004.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. Ed. J. Paul Hunter. 2. ed. New York; London: W.W. Norton, 2012. (A Norton Critical Edition). E-book.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein, ou o Prometeu moderno**. Trad. Bruno Gambarotto. São Paulo: Hedra, 2013.

SOUZA, Vinicius Lucas de; ROSSI, Aparecido Donizete. A emergência do Complexo de William Wilson. **Vocabulo**, Ribeirão Preto, n. IX, 2015, p. 1-19. Disponível em: http://www2.baraodemaua.br/comunicacao/publicacoes/vocabulo/pdf/nono/7_vinicius_volum_e_IX.pdf?_ga=2.255538895.673994373.1584487530-1256776814.1584487530. Acesso em: 17 mar. 2020.

SOUZA, Vinicius Lucas de; ROSSI, Aparecido Donizete. O médico, o monstro e os outros. **Abusões**, Rio de Janeiro, v. 3, 2016, p. 188-229. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/25950/19284>. Acesso em: 17 mar. 2020.

SPURRIER, Simon; HUAT, Tan Eng; DAVIDSON, Paul. **X-Men Legacy**: Invasive Exotics. New York (NY): Marvel, 2013. v. 2.

SPURRIER, Simon; HUAT, Tan Eng; DAVIDSON, Paul; PHAM, Khoi. **X-Men Legacy**: Revenants. New York (NY): Marvel, 2013. v. 3.

SPURRIER, Simon; HUAT, Tan Eng; MOLINA, Jorge. **X-Men Legacy**: Prodigal. New York (NY): Marvel, 2013. v. 1.

SPURRIER, Simon; HUAT, Tan Eng; PHAM, Khoi. **X-Men Legacy**: For We Are Many. New York (NY): Marvel, 2014. v. 4.

STAR WARS: RISE OF SKYWALKER. Direção de J. J. Abrams. Produção de Kathleen Kennedy, J. J. Abrams e Michelle Rejwan. Escrito por Chris Terrio e J. J. Abrams. Intérpretes: Carrie Fisher, Mark Hamill, Daisy Ridley, Adam Driver, Ian McDiarmid. Hollywood: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2019. 143 minutos.

STEVENSON, Robert Louis. A Gossip on Romance. *In*: STEVENSON, Robert Louis. **Complete Works of Robert Louis Stevenson**. [S.l.]: Delphi Classics, 2012. p. 10481-10508. E-book.

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

STURLUSON, Snorri. **The Prose Edda**: Tales from Norse Mythology. Trad. Jean I. Young. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1966.

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

VARDOULAKIS, Dimitris. **The Doppelgänger**: Literature's Philosophy. New York: Fordham University Press, 2010.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Trad. Paulo Schiller. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

WOOLF, Virginia. A marca na parede. *In*: WOOLF, Virginia. **A arte da brevidade**: contos. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 22-40. E-book.

WOOLF, Virginia. Profissões para mulheres. *In*: WOOLF, Virginia. **Kew Gardens. O status intelectual da mulher. Um toque feminino na ficção. Profissões para mulheres**. Trad. Patrícia de Freitas Camargo e José Arlindo F. de Camargo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p. 41-50. (Coleção Leitura).

ZANINI, Claudio Vescia. “Meu Nome é Legião”: do Duplo ao Múltiplo em Filmes de Possessão Demoníaca. *In*: ZANINI, Claudio Vescia; MAGGIO, Sandra Sirangelo (Orgs.). **O Duplo, o Espelho, a Sombra**: Figurações de personagens nas literaturas de Língua Inglesa. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2018. p. 61-85. Disponível em: http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_literatura/DuploEspelhoSombra_S05.pdf. Acesso em: 17 mar. 2020.