

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE – UNICENTRO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: MESTRADO**

**A AUTORIA COMO DUPLO, O DUPLO COMO AUTORIA: ANÁLISE DE “JANELA SECRETA, SECRETO JARDIM”, DE STEPHEN KING**

**RICARDO CABRAL PENTEADO**

**GUARAPUAVA**

**2014**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE – UNICENTRO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: MESTRADO**

**A AUTORIA COMO DUPLO, O DUPLO COMO AUTORIA: ANÁLISE DE “JANELA SECRETA, SECRETO JARDIM”, DE STEPHEN KING**

Dissertação apresentada por RICARDO CABRAL PENTEADO, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste - UNICENTRO, como um dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo André Ferreira Martins

**GUARAPUAVA**

**2014**

Catálogo na Publicação

Biblioteca Central da UNICENTRO, Campus Cedeteg

Penteado, Ricardo Cabral

P419a            A autoria como duplo, o duplo como autoria: análise de “Janela Secreta”, “Secreto Jardim”, de Stephen King / Ricardo Cabral Penteado. – – Guarapuava, 2014

xiv, 116 f. : il. ; 28 cm

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual do Centro-Oeste, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2014

Orientador: Ricardo André Ferreira Martins

Banca examinadora: Rosani Úrsula Ketzer Umbach, Cláudio José de Almeida Mello

Bibliografia

1. Letras. 2. Literatura. 3. Autor. 4. Duplo – literatura. 5. King, Stephen – escritor. 6. Modernidade. I. Título. II. Programa de Pós-Graduação em Letras.

CDD 813

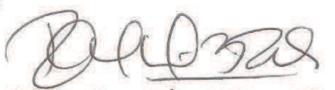
**TERMO DE APROVAÇÃO**

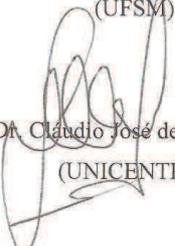
**RICARDO CABRAL PENTEADO**

**A AUTORIA COMO DUPLO, O DUPLO COMO AUTORIA: ANÁLISE DE  
“JANELA SECRETA, SECRETO JARDIM”, DE STEPHEN KING**

Dissertação aprovada em 23/06/2014 como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual do Centro-Oeste, UNICENTRO, área de concentração em Interfaces entre Língua e Literatura, pela seguinte Banca Examinadora:

  
Prof. Dr. Ricardo André Ferreira Martins – Orientador  
(UNICENTRO)

  
Profa. Dra. Rosani Úrsula Ketzer Umbach  
(UFSM)

  
Prof. Dr. Cláudio José de Almeida Mello  
(UNICENTRO)

GUARAPUAVA-PR  
2014

Aos meus pais, pelo amor e dedicação.  
Ao meu irmão, maior amigo.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao prof. Dr. Ricardo André Ferreira Martins pela disposição e afinco na construção deste trabalho. Eternamente grato pela atenção e humanidade com que conduziu as discussões que certamente irei levar para toda a minha carreira.

À Prof. Dra. Nincia Cecília Ribas Borges Teixeira pelo tempo e dedicação ao meu trabalho durante grande parte dessa caminhada.

À Prof. Dra. Maria Cleci Venturini que acreditou no meu trabalho sem cessar.

Ao meu pai Nelson, que me ajudou de todas as formas possíveis. Eternamente grato. Se não fosse esse anjo que me guiou por toda minha vida eu não chegaria a lugar nenhum.

À minha mãe Janete, por todas as palavras e por todo o carinho durante essa caminhada árdua. Te amo mãe!

Ao meu irmão Maurício, mais do que irmão, amigo para todas as horas. Brothers to the end!

À Tatiany Keiko Mori, minha melhor parceira para todas as horas. Nos risos e nos momentos difíceis. Se não fosse por você dificilmente teria terminado esse trabalho.

Aos amigos Diego José Gorzynski, Erivelton Stroparo, Guilherme Hamad, Rafael Chuproski, Thyago Ribeiro, Diego Almeida, Filipe Dzembatyi, Rafael Lupes, que ouviram sobre meu trabalho por muito tempo. Obrigado pela força!

“Escrever é ser atraído para fora do vivido, do mundo, em direção à Eurídice, aos infernos – espaço da escritura. Orfeu se volta para Eurídice, pois não voltar-se seria trair uma experiência simultaneamente essencial e arruinadora da obra, experiência onde se atinge o ponto extremo, o extremo risco, exigência paradoxalmente impossível da obra. A experiência é experiência da escritura, busca impossível da origem e da morte. É experiência da atração da origem: o desobrar; e impossibilidade de “olhar” a origem: o obrar.” (Blanchot)

PENTEADO, Ricardo Cabral. **A AUTORIA COMO DUPLO, O DUPLO COMO AUTORIA: ANÁLISE DE “JANELA SECRETA, SECRETO JARDIM”, DE STEPHEN KING**. 116 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Centro-Oeste. Orientador: Ricardo André Ferreira Martins. Guarapuava, 2014.

### RESUMO

A presente dissertação discute a problemática da autoria aliada à teoria do duplo, a fim de analisar a obra *Janela secreta, secreto Jardim* (1992) de Stephen King. Para tanto, aproveitamos os pressupostos teóricos de Roland BARTHES e Michel FOUCAULT, principalmente os conceitos de “morte do autor” e “função autor”. Para tratar das questões relacionadas ao duplo foram utilizados os conceitos de “inquietante”, de Sigmund FREUD e de “estádio do espelho”, de Jacques LACAN. A obra de King permite explorar tal perspectiva, uma vez que apresenta a personagem Mort Rainey, após um trauma decorrente de seu divórcio, criando um duplo denominado John Shooter, que representa todos os seus recalques e reivindica a autoria de uma obra de Mort. Essa relação entre duplo e autoria norteou e justificou nossa pesquisa.

**Palavras-chave:** autor, duplo, King, modernidade

PENTEADO, Ricardo Cabral. **A AUTORIA COMO DUPLO, O DUPLO COMO AUTORIA: ANÁLISE DE “JANELA SECRETA, SECRETO JARDIM”, DE STEPHEN KING.** 116 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Centro-Oeste. Orientador: Ricardo André Ferreira Martins. Guarapuava, 2014.

### **ABSTRACT**

This dissertation discusses the problem of authorship allied to the theory of double, in order to analyze the work *Secret Window, Secret Garden* (1992) by Stephen King. To do so, we took the theoretical assumptions of Roland BARTHES and Michel FOUCAULT, especially the concepts of "death of the author" and "author function". To work the issues related to the double concepts of "uncanny", by Sigmund FREUD and the "mirror stage", by Jacques LACAN were used. King's work fits this perspective that we investigated, since it presents the character Mort Rainey after a trauma in their divorce, creating a double named John Shooter, which represents all its settlements and he claims authorship of a work of Mort. This relationship between authorship and double guided and justified our research.

**Keywords:** author, double, King, modernity

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>1. O QUE É LITERATURA? .....</b>	<b>15</b>
1.1. INTERTEXTUALIDADE .....	32
<b>2. O AUTOR .....</b>	<b>39</b>
2.1 DESCENTRAMENTOS DA AUTORIA DA MODERNIDADE.....	57
<b>3. O DUPLO .....</b>	<b>62</b>
3.1. O DUPLO NA LITERATURA .....	65
<b>4. O DUPLO EM <i>JANELA SECRETA, SECRETO JARDIM</i> .....</b>	<b>77</b>
4.1. O DUPLO COMO INQUIETANTE .....	78
4.2. O DUPLO COMO ESTÁDIO DO ESPELHO E O DUPLO COMO O OUTRO.....	84
4.3. O DUPLO COMO LINGUAGEM .....	95
<b>5 CONCLUSÃO: AUTORIA COMO DUPLO E O DUPLO COMO AUTORIA.....</b>	<b>104</b>
<b>6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>111</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>114</b>

## INTRODUÇÃO

A presente dissertação discute a problemática da autoria aliada à teoria do duplo a fim de analisar a obra literária *Janela Secreta, Secreto Jardim* (1992), de Stephen King.

Inicialmente, propõe levantar-se a questão do conceito de literatura de forma geral, para que se possa entender o conceito de assinatura, mais tarde convertido em autoria. Pode-se perceber que ao longo desse processo de produção do conceito de literatura, o conceito de autor vai se construindo em paralelo. Desse estudo bibliográfico avançar-se-á aos conceitos de paródia, paráfrase, estilização e apropriação, a fim de caracterizar, de certa forma, o funcionamento da literatura principalmente sob a problemática do autor.

Em seguida, são apresentadas as referências bibliográficas que embasam o conceito de autor desde o século XVIII até os pós-estruturalistas dos anos 60 do século XX. Para tanto, usou-se a dicotomia intenção x interpretação, aludida em todo o capítulo. Ela se baseia no fato de que desde o século XVIII até meados do século XIX, o autor era considerado o soberano da literatura, aquele que detinha o significado final da obra. Quando Barthes (1984) publica o texto *A morte do autor*, há uma reviravolta nos estudos literários em torno do autor.

A fim de explorar a relação entre autoria e duplo, alguns pressupostos teóricos foram levantados. No século XVIII, há o aparecimento da figura do duplo, uma expressão tipicamente literária, de recorrência massiva desde o Romantismo alemão na figura do *Doppelgänger* (duplo). A análise de cunho psicanalítico fixar-se-á em conceitos basilares: o *inquietante*, proposto por Freud, e o *estádio do espelho*, proposto por Lacan. Objetivou-se nessa dissertação unir esses dois polos para entender de que forma a autoria (autor) na sua complexidade pode ser considerado como um duplo e como o duplo pode ser considerado uma autoria.

A escolha do objeto a ser analisado se deu pela relevância literária de Stephen King, um dos grandes nomes da literatura contemporânea, considerado o “mestre do horror” pela crítica, bem como o mais significativo herdeiro de Edgar Allan Poe, na atualidade. Sua obra é vastíssima e costuma ser adaptada a várias outras mídias, como ao cinema e aos quadrinhos, por exemplo. A narrativa da

obra de King é muito apropriada para discussão da autoria, pois funciona como uma ficção teórica, ao ponto que ele discute questões as quais giram no meio acadêmico através da literatura. O texto de King abre as portas da literatura para um jogo metalinguístico, no qual ele discute literatura pela literatura. Na narrativa em questão, as questões tratadas nesta dissertação nasceram do próprio texto, da problemática da autoria ao duplo, ou seja, da linguística até a psicanálise. Tal qual outros grandes escritores como Borges, por exemplo, King, em *Janela secreta, secreto jardim*, produz uma narrativa que permeia questões sobre teoria, ficcionalidade e o fazer literário. A narrativa de King alude ao fazer literário e ao seu caráter duplo. Uma vez que ao lermos King pode-se perceber a sombra de Poe, ou melhor, um diálogo intenso com o autor Poe diluído em meio a narrativa. Defendemos neste trabalho que Stephen King como autor é um duplo do autor Edgar Allan Poe, uma vez que o diálogo entre eles transforma-se em confluência, ou seja, King incorpora textos de Poe como se fossem seus, ou seja, há uma apropriação. O texto de King se apropria dos textos de Poe.

Ao visitar-se a história da literatura é possível perceber essa relação de duplicidade, a exemplo pode-se dizer metaforicamente que o autor Virgílio se apresenta como duplo do autor Homero uma vez que se apropria e dialoga com os textos do mesmo. E assim outros exemplos de duplos, não duplos de carne e osso, não representações fieis (física/psíquica) do outro, mas sim uma representação do diálogo e da ambivalência entre esses autores. Como por exemplo: Ovídio duplo de Virgílio, Cervantes duplo de todos os autores de romance de cavalaria com os quais ele dialoga. Um autor pode ser duplo de vários outros autores. Camões duplo de Petrarca. Pessoa duplo dele mesmo, bem como Alberto Caiero duplo de Cesário Verde, Álvaro de Campos duplo de Walt Whitman. Toda literatura é uma relação de duplicidade. É jogo de múltiplos espelhos.

A novela *Janela Secreta, Secreto Jardim*, obra publicada em 1990, faz parte de uma coletânea de quatro novelas, chamada *Depois da meia-noite* (Four Past Midnight), e foi publicada no Brasil em 1992 pela editora Livraria Francisco Alves. Cada novela tem subtítulo, marcando o minuto que passou após a meia-noite. O nosso objeto de estudo é a segunda novela, que tem a inscrição *Meia-Noite e Dois Minutos*. A ideia da meia-noite leva a crer que o que acontece na narrativa permeia o insólito, uma vez que as tramas desafiam a sanidade das per-

sonagens. Essa transição do velho para o novo, de um dia para outro, é uma metáfora para a entrada de uma realidade sombria e traumática, que dá lugar à tranquilidade e ao equilíbrio do cotidiano enfadonho e rotineiro.

O enredo da obra narra a história de Morton Rainey, escritor consagrado que se vê num impasse quando um desconhecido, de nome John Shooter, bate a sua porta acusando-o de plágio, de ter roubado uma de suas obras, intitulada “Janela Secreta, Secreto Jardim”. Shooter vai se configurando como o duplo de Rainey, não como um duplo fisicamente igual, mas um duplo que guarda os maiores recalques da vida de Mort. A trama é ambientada no refúgio artístico de Mort, nas proximidades do Lago Tashmore, no Maine, EUA. Mort está isolado, uma vez que sua mulher o abandonou e casou-se com Ted Milner. Há uma imagem que representa a fragmentação de Mort e que retorna em ciclos por toda obra: ele encontrou Amy e Ted num quarto de motel.

Quando os contatos com o duplo vão crescendo, Mort é obrigado a tentar provar que não roubou a história e deve apresentar o número original da revista onde ela teria sido publicada antes. Há uma edição dessa revista em sua casa em Derry, mas, misteriosamente, na noite em que Mort iria pegá-la, sua casa pega fogo. O fogo engole tudo, desde edições raras da obra de Mort, as revistas com contos publicados e o que restou das lembranças do casamento com Amy. As ameaças aumentam e a integridade dos personagens que permeiam Mort está em perigo. Certa noite, depois de uma soneca, Mort encontra seu gato estrangulado e com uma chave de fenda no peito, com uma mensagem que dizia que se dentro de três dias Mort não entregasse a prova da inocência de plágio, Shooter iria matar Amy. A partir deste ponto, a narrativa já dá indícios que John Shooter é uma projeção recalcada de Mort Rainey, o que irá levar ao apagamento do eu, para o fortalecimento do duplo.

Para se analisar a referida obra de King, no primeiro capítulo há um levantamento do conceito de literatura para que se possa chegar ao conceito de autor. Discutir-se-á a formação da preocupação em definir literatura e como esse processo, além de outros conceitos como a apropriação, constroem o texto literário ao longo da história. A seguir discute-se a questão da intertextualidade, de suas bases em Bakhtin, para entender o processo de apropriação de textos de diferentes épocas que vão tomando forma, ao serem manipulados por um escritor.

No terceiro capítulo, apresentar-se-á uma discussão em torno da problemática do autor, proveniente da intertextualidade, passando pela *morte do autor* em Barthes, bem como o conceito de *função autor* de Foucault.

No quarto capítulo, há um levantamento teórico sobre a questão do duplo. Foi traçado sua origem nas fábulas da antiguidade até seu apogeu no romantismo alemão na forma do *Doppelgänger*. Os pressupostos teóricos de Freud e Lacan nortearam a nossa análise, portanto, dois conceitos importantes são estudados: inquietante e estádio do espelho. Nos capítulos seguintes foram realizadas análises dos conceitos levantados sobre a supracitada obra de King.

## 1 O QUE É LITERATURA?

Tem-se discutido há muito nos meios acadêmicos o conceito de Literatura: o que é Literatura? Como se manifesta? Quem a faz? Como se faz? Desde o século XVIII, inicia-se um processo de delimitação e discussão mais aprofundado deste conceito.

Para Williams (1979), a relação entre o conceito e a descrição da literatura se instaura principalmente nos campos ideológicos. Isso equivale a dizer que o conceito de literatura emerge de um processo histórico e social ao longo dos tempos, de forma não direta e não concreta. Segundo Zappone e Wielewicki (2009), a literatura como a arte da palavra, uma arte que é diferente da música e das artes visuais, desenvolveu-se em meados do século XVIII, delimitando-se “como uma categoria específica de criação artística que resulta em um determinado conjunto de textos” (2009, p. 20) no século XIX.

É nesse período que o termo literatura, antes utilizado como “conhecimento”, “saber”, “erudição” (termo latino (*litteratura*) imitado do grego *grammatiké*), foi compreendido como “gosto” ou “sensibilidade”, como aponta Voltaire (apud Zappone e Wielewicki), ao tentar delimitar o termo, apontando a mudança de um estado de conhecimento e saber para um estado de deleite estético. A literatura, no final do século XVIII, estaria ganhando um *status* de objeto estético: “Chama-se bela literatura as obras que se interessam por objetos que possuem beleza, como a poesia, a eloquência, a história bem escrita” (Zappone e Wielewicki, 2009, p. 20)

Com o surgimento da classe burguesa e, conseqüentemente, do movimento romântico e seus ideais nacionalistas, Zappone e Wielewicki (2009) apontam o nascimento de *Histórias da literatura* em diversos países. Conforme mais adiante, esse processo ideológico que envolve a literatura liga-se ao que Voltaire coloca como gosto ou deleite estético, uma vez que esse gosto é instaurado por forças ideológicas superiores. É a classe burguesa que ao ascender ao topo da “pirâmide” social pós-feudalismo, impõe o que é bom ou ruim, ou seja, delimita o “gosto” nas artes, bem como na literatura.

Tomando, ainda como exemplo, o movimento romântico do início do século XIX, pode-se ver essa relação histórico-social da literatura no processo de nacionalização da cultura a partir da arte. No Brasil, quando Gonçalves Dias, na sua *Canção do Exílio*, canta a saudade de nossos bosques e várzeas na voz do eu-lírico, não só está mostrando o sentimento de xenofobia/lusofobia de um Brasil recém independente, mas, sim, elevando um sentimento que deve ser considerado como o “gosto” da época. É a valorização ufanista do Brasil em meio a um processo de idealização da pátria brasileira “liberta” das amarras portuguesas.

No século XIX, o gosto literário delimitado pelos burgueses, ou “amadores cultos”, como chama-os Zappone e Wielewicki (2009, p. 21), vai se aproximando da crítica e por sua vez do ambiente acadêmico. Em seguida, há o nascimento dos “gênios” da arte, como no Romantismo do século XIX, os quais simbolizam a busca pela superação do próprio homem, a individualização. Como a música de Mozart e Chopin, entre outros, não meros seguidores de seus mestres, como acontecia no Classicismo, mas, sim, sujeitos que foram além do próprio sujeito, além do próprio mestre. Marcando, assim, de certa forma, o nascimento da subjetividade. Dessa forma, o autor com o qual teremos um contato aprofundado neste estudo, começa a se delimitar como “especial”, por assim dizer: o gênio, a partir do Romantismo.

Daí se pode estabelecer mais um deslocamento no conceito de literatura, o qual alia não só a boa escrita de um texto, mas sim a criatividade humana, o que afasta do rol de obras ditas literárias os textos mais objetivos, como os textos científicos, por exemplo. Podem-se perceber alguns processos ideológicos ligados a uma sociedade que aos poucos deve delimitar o que é científico e o que é moral, o que é imaginativo e o que é homenagem aos mestres do passado. Processo este que se aprofundaria ainda mais com o surgimento das tendências científicas do final do século XIX (darwinismo, marxismo, psicanálise, determinismo).

Eagleton (2001) discorre sobre o conceito de literatura afirmando que:

É possível, por exemplo, defini-la como a escrita “imaginativa”, no sentido de ficção – escrita esta que não é literalmente verdadeira. Mas se refletirmos, ainda que brevemente, sobre aquilo que comumente se considera literatura, veremos que tal definição não procede. A literatura inglesa do séc. XVII inclui Shakespeare, Webster, Marvell e Milton; mas compreende também os ensaios

de Francis Bacon, os sermões de John Donne, a autobiografia espiritual de Bunyan, e os escritos de Sir Thomas Browne, qualquer que seja o nome que se dê a eles. (EAGLETON, 2006, p. 1)

Zappone e Wielewicki (2009) apontam o nascimento da preocupação em alguns teóricos e críticos de como estabelecer, então, critérios para delimitar a literatura a partir da sua dimensão estética ou imaginativa, uma vez que o conceito de literatura passou por um processo de evolução drástica, o qual partiu de uma visão inicial, em que os leitores “possuiriam” literatura, ou seja, possuiriam conhecimento, saber, erudição, etc. passando pela ideia de “gosto” e “sensibilidade”, chegando na delimitação estética ou imaginativa desses textos, diferentes, portanto, dos textos científicos. A responsável por estabelecer esses critérios delimitativos teria sido a crítica de bases burguesas, mas esta não obteve muito sucesso nessa empreitada, uma vez que os dados coletados de maneira seletiva ficavam muito arbitrários em certa instância. Observando ainda “a imprecisão do termo e a dificuldade de acercar um objeto de estudo cuja própria configuração é móvel, em razão de seu caráter histórico e social.” (2009, p.22).

Para Eagleton,

Talvez nos seja necessária uma abordagem totalmente diferente. Talvez a literatura seja definível não pelo fato de ser ficcional ou “imaginativa”, mas porque emprega a linguagem de forma peculiar. Segundo essa teoria, a literatura é a escrita que, nas palavras do crítico russo Roman Jakobson, representa uma “violência organizada contra a fala comum”. A literatura transforma e intensifica a linguagem comum, afastando-se sistematicamente da fala cotidiana. Se alguém se aproximar de mim em um ponto de ônibus e disser: “Tu, noiva ainda imaculada da quietude”, tenho consciência imediata de que estou em presença do literário. Sei disso porque a tessitura, o ritmo e a ressonância das palavras superam o seu significado abstrato – ou, como os lingüistas diriam de maneira mais técnica, existe uma desconformidade entre os significantes e os significados. Trata-se de um tipo de linguagem que chama a atenção sobre si mesma e exhibe sua existência material, ao contrário do que ocorre com frases tais como “Você não sabe que os motoristas de ônibus estão em greve?” (EAGLETON, 2010, p.3)

Assim, Eagleton observa que desde a metade do século XIX e início do século XX, as tentativas de definição da literatura ganham ares mais científicos, uma vez que os dados que se buscam na literatura não são mais imaginativos/criativos (*intencionalistas* como discutiremos mais à frente), mas sim objetivos, concretos,

observáveis. E, esses dados foram, então, chamados de *literariedade*, ou seja, aquilo que por meio de certas regras e características peculiares difeririam um texto literário de um texto não-literário. Desse modo, coloca-se a literatura no campo da ciência, deixando-se de lado o cunho subjetivo com o qual ela era tratada, numa tentativa de defini-la com certa objetividade, bem como delimitar a literariedade com métodos também objetivos. Os movimentos que começam a apresentar essa concepção mais objetiva da literatura foram o *Formalismo Russo*, o *New Criticism* e a *Estilística* (ZAPPONE E WIELEWICKI, 2009, p. 22). Segundo Eagleton (2010), os formalistas recusaram a influência até então simbolista sobre a crítica literária e se fixaram sobre “a realidade material do texto literário em si”. (2006, p. 4) Dessa forma,

À crítica caberia dissociar arte e mistério e preocupar-se com a maneira pela qual os textos literários funcionavam na prática: a literatura não era uma pseudo-religião, ou psicologia, ou sociologia, mas uma organização particular da linguagem. Tinha suas leis específicas, suas estruturas e mecanismos, que deviam ser estudados em si, e não reduzidos a alguma outra coisa. A obra literária não era um veículo de ideias, nem uma reflexão sobre a realidade social, nem a encarnação de uma verdade transcendental: era um fato material, cujo funcionamento podia ser analisado mais ou menos como examina-se uma máquina. Era feita de palavras, não de objetos ou sentimentos, sendo um erro considerá-la como a expressão do pensamento de um autor. (EAGLETON, 2010, p. 7)

A desautomatização da linguagem cotidiana era um dos pressupostos que os formalistas atribuíam a um texto que possuía literariedade, ou seja, um texto cuja linguagem não utiliza processos automatizados, de uso comum. Assim sendo, uma linguagem que seria especial, única, artística, singular, ou seja, literária.

Chamaremos objeto estético, no sentido próprio da palavra, os objetos criados através de procedimentos particulares, cujo objetivo é assegurar para estes objetos uma percepção estética. [...]O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já "passado" não importa para a arte. (CHKLOVSKI, 1971, 41-43).

Ou ainda,

Na rotina da fala cotidiana, nossas percepções e reações à realidade se tornam embotadas, apagadas, ou como os formalistas diriam, “automatizadas”. A literatura, impondo-nos uma consciência dramática da linguagem, renova essas reações habituais, tornando os objetos mais “perceptíveis”. Por ter de lutar com a linguagem de forma mais trabalhosa, mais autoconsciente do que o usual, o mundo que essa linguagem encerra é renovado de forma intensa. [...] Os formalistas, portanto, consideravam a linguagem literária como um conjunto de desvios da norma, uma espécie de violência lingüística: a literatura é uma forma “especial” de linguagem, em contraste com a linguagem “comum”, que usamos habitualmente. (EAGLETON, 2010, p. 5-6)

Zappone e Wielewicki (2009) afirmam que para os formalistas, um texto possui literariedade quando:

1) há oposição da linguagem literária a linguagem comum, sendo a literatura uma forma textual que coloca em primeiro plano a própria linguagem, ou seja, há ênfase na função poética dessa linguagem; 2) a integração da linguagem como organização especial de palavras e estruturas que estabelecem relações específicas entre si, potencializando o sentido dos textos; 3) a distinção entre o caráter referencial dos textos não-literários e o caráter ficcional dos textos literários, ou seja, a literatura abarcaria textos que criam uma relação especial com o mundo: uma relação ficcional onde o mundo, os eventos e os seres evocados não precisam, necessariamente, ser reais, mas criados ou imaginados; 4) os textos literários teriam um fim em si mesmos, pois, ao colocar a própria linguagem em primeiro plano, estariam operando o seu caráter estético, que ocasionaria, por sua vez, o prazer nos receptores desse texto. (ZAPPONE & WIELEWICKI, 2009, p. 22- 23)

Eagleton (2010), afirma que “[...] o *Dom Quixote* não é uma obra ‘sobre’ o personagem do mesmo nome: o personagem é apenas um artifício para se reunirem diferentes tipos de técnicas narrativas.” Bem como, “*A revolução dos bichos* não seria para os formalistas uma alegoria do stalinismo; pelo contrário, o stalinismo simplesmente oferecia uma oportunidade propícia à criação de uma alegoria” (p. 4-5). Isso significa que estes estudiosos propunham uma aplicação linguística à literatura, uma vez que deixaram de lado o estudo do conteúdo e se esforçaram para entender a forma. Os formalistas pregavam que “o conteúdo era sim-

plesmente a 'motivação' da forma, uma ocasião ou pretexto para um tipo específico de exercício formal" (EAGLETON, 2010, p. 4).

Para Sartre, em texto intitulado *O que é literatura?* (1948) essa desautomatização ocorre quando "o poeta se afastou por completo da linguagem-instrumento; escolheu de uma vez por todas uma atitude poética que considera as palavras como coisas e não como signos" (SARTRE, 2004, p.13). Para o filósofo, o homem está para além das palavras enquanto o poeta está aquém. "Para o primeiro, as palavras são domésticas; para o segundo, permanecem no estado selvagem". (p. 13-14) Para que haja essa desautomatização seria necessário o afastamento do cotidiano da linguagem, da fala comum do homem, para chegar na literariedade do escritor, do poeta. Como na seguinte citação de Sartre:

Os poetas não falam, nem se calam: trata-se de outra coisa. Diz-se que eles pretendiam destruir o verbo por meio de acasalamentos monstruosos, mas isso é falso; seria preciso que já estivessem lançados no meio da linguagem utilitária e procurassem retirar daí as palavras em pequenos grupos singulares, como, por exemplo, 'cavalo' e 'manteiga', escrevendo 'cavalo de manteiga'. (SARTRE, 2004, p. 13)

Para Sartre (2004), "o poeta está fora da linguagem, vê as palavras do avesso, como se não pertencesse à condição humana, e, ao dirigir-se aos homens, logo encontrasse a palavra como uma barreira." (p. 14) Pois, essa mesma palavra, "que arranca o prosador de si mesmo e o lança no meio do mundo, devolve ao poeta, como um espelho, a sua própria imagem." (15-16).

Ao se buscar encontrar a literariedade do texto literário e, assim, defini-lo como literatura, nos anos 60 do século XX, o leitor assume um papel importante. Desse modo, segundo Escarpit (1969), um texto pressupõe um leitor e, por conseguinte, um autor. Para que o processo de enunciação se faça, nas palavras do teórico, "existe um público-interlocutor na própria origem da criação literária" (ESCARPIT, 1969, p.9)

Roland Barthes (2002) acreditava que a desautomatização da linguagem poderia, também, ser encontrada fora do âmbito literário, bem como que o significado do texto literário só poderia partir de um processo interpretativo, ou seja, do contato do leitor com o texto no ato da leitura. Inaugura-se o que foi chamado de

abordagem sociológica da literatura, a qual visava encontrar as relações entre texto/leitor, autor/leitor a partir das relações sociais e históricas.

Para Eagleton (2010),

Em grande parte daquilo que é classificado como literatura, o valor verídico e a relevância praticado do que é dito é considerado importante para o efeito geral. Contudo, mesmo considerando que o discurso "não-pragmático" é parte do que se entende por "literatura", segue-se dessa "definição" o fato de a literatura não poder ser, de fato, definida "objetivamente". A definição de literatura fica dependendo da maneira pela qual alguém resolve ler, e não da natureza daquilo que é lido. [...] Se é certo que muitas das obras estudadas como literatura nas instituições acadêmicas foram "construídas" para serem lidas como literatura, também é certo que muitas não o foram. Um segmento de texto pode começar sua existência como história ou filosofia, e depois passar a ser classificado como literatura; ou pode começar como literatura e passar a ser valorizado por seu significado arqueológico. Alguns textos nascem literários, outros atingem a condição de literários, e a outros tal condição é imposta. Sob esse aspecto, a produção do texto é muito mais importante do que o seu nascimento. O que importa pode não ser a origem do texto, mas o modo pelo qual as pessoas o consideram. Se elas decidirem que se trata de literatura, então, ao que parece, o texto será literatura, a despeito do que o seu autor tenha pensado. (EAGLETON, 2010, p.12-13)

Com isso, o teórico afirma a conceptualização da literatura a partir do receptor, ou seja, do leitor. Será o leitor fazendo o uso x ou y do texto que o tornará literatura ou não. É o processo de interpretação que transforma o sentido do texto de sujeito para sujeito, sempre dependendo de suas configurações ideológicas. E complementa, mais à frente, no que tange à reescritura do texto,

O fato de sempre interpretarmos as obras literárias, até certo ponto, à luz de nossos próprios interesses – e o fato de, na verdade, sermos incapazes de, num certo sentido, interpretá-las de outra maneira – poderia ser uma das razões pelas quais certas obras literárias parecem conservar seu valor através dos séculos. [...] O "nosso" Homero não é igual ao Homero da Idade Média, nem o "nosso" Shakespeare é igual ao dos contemporâneos desse autor. Diferentes períodos históricos construíram um Homero e um Shakespeare "diferentes", de acordo com seus interesses e preocupações próprios, encontrando em seus textos elementos a serem valorizados ou desvalorizados, embora não necessariamente os mesmos. Todas as obras literárias, em outras palavras, são "reescritas", mesmo que inconscientemente, pelas sociedades que as leem; na verdade, não há releitura de uma obra que não seja tam-

bém uma "reescritura". Nenhuma obra, e nenhuma avaliação atual dela, pode ser simplesmente estendida a novos grupos de pessoas sem que, nesse processo, sofra modificações, talvez quase imperceptíveis. E essa é uma das razões pelas quais o ato de se classificar algo como literatura é extremamente instável. (EAGLETON, 2010, p. 18-19)

Eagleton ainda afirma que “a literatura não existe da mesma maneira que os insetos, e que os juízos de valor que a constituem são historicamente variáveis, mas que esses juízos têm, eles próprios, uma estreita relação com as ideologias sociais”. (EAGLETON, 2006, p. 24) E Compagnon (2010) vai mais adiante, afirmando que,

[...] Ao procurar um critério de literariedade, caímos numa aporia a que a filosofia da linguagem nos habituou. A definição de um termo como literatura não oferecerá mais que o conjunto das circunstâncias em que os usuários de uma língua aceitam empregar esse termo. É possível ultrapassar essa formulação de aparência circular? Um pouco, porque os textos literários são justamente aqueles que uma sociedade utiliza, sem remetê-los necessariamente a seu contexto de origem. Presume-se que sua significação (sua aplicação, sua pertinência) não se reduz ao contexto de sua enunciação inicial. É uma sociedade que, pelo uso que faz dos textos, decide se certos textos são literários fora de seus contextos originais. [...] Tudo o que se pode dizer de um texto literário não pertence, pois, ao estudo literário. O contexto pertinente para o estudo literário de um texto literário não é o contexto de origem desse texto, mas a sociedade que faz dele um uso literário, separando-o de seu contexto de origem. Assim, a crítica biográfica ou sociológica, ou a que explica a obra pela tradição literária (Sainte-Beuve, Taine, Brunetiere), todas elas variantes da crítica histórica, podem ser consideradas exteriores à literatura. [...] Literatura é literatura, aquilo que as autoridades (os professores, os editores) incluem na literatura. Seus limites, às vezes se alteram, lentamente, moderadamente), mas é impossível passar de sua extensão à sua compreensão, do cânone à essência. Não digamos, entretanto, que não progredimos, porque o prazer da caça, como lembrava Montaigne, não é a captura, e o modelo de leitor, como vimos, é o caçador. (COMPAGNON, 2010, p. 44-45)

Michel Foucault (2005), ao discutir o conceito de literatura, afirma que as literaturas grega e latina não existiram. Segundo o autor,

Certamente, hoje fazem parte da literatura, pertencem a ela, mas graças a uma relação que só a nós diz respeito: fazem parte da nossa literatura, não da deles, pela excelente razão que a literatura grega ou latina não existem. Em outras palavras, se a relação

da obra de Eurípides com a nossa linguagem é efetivamente literatura, sua relação com a linguagem grega certamente não o era. (FOUCAULT, 2005, p. 139)

Para Foucault, “a literatura é transgressão, é a virilidade da linguagem contra a feminilidade do livro. Mas o que ela pode ser senão um livro entre todos os outros, um livro como todos os outros, no espaço linear da biblioteca? O que pode ser a literatura senão uma frágil existência póstuma da linguagem? É por isso que, agora que todo o seu ser está no livro, só lhe é possível ser, fatalmente, além-túmulo”. (FOUCAULT, 2005, p. 154)

Ao que tange o conceito de literatura Sartre (2004) afirma,

Tal é, pois, a verdadeira e pura literatura: uma subjetividade que se entrega sob a aparência de objetividade, um discurso tão curiosamente engendrado que equivale ao silêncio; um pensamento que se contesta a si mesmo, uma Razão que é apenas a máscara da loucura, um eterno que dá a entender que é apenas um momento de História. Um momento histórico que, pelos aspectos ocultos que revela, remete de súbito ao homem eterno; um perpétuo ensinamento, mas que dá contra a vontade expressa daqueles que ensinam. (SARTRE, 2004, p.28)

De acordo com Blanchot (2011),

O escritor pertence à obra, mas o que lhe pertence é somente um livro, um amontoado mudo de palavras estereis, o que há de mais insignificante no mundo. O escritor que sente esse vazio acredita que a obra está inacabada, e crê que um pouco mais de trabalho, a chance de alguns instantes favoráveis permitir-lhe-ão somente a ele, concluí-la. Portanto, volta a pôr mãos à obra. Mas o que quer terminar continua sendo o interminável, associa-o a um trabalho ilusório. E a obra, em última instância, ignora-o, encerra-se sobre a sua ausência, na afirmação impessoal, anônima, que ela é – e nada mais. O que se pode traduzir na observação de que o artista, só terminando sua obra no momento em que morre, jamais a conhece. (BLANCHOT, 2011, p. 13)

A literatura é, portanto, jogo entre a norma e o desvio, conforme *Paródia, Paráfrase & Cia* (1988), em que Affonso Romano de Sant’Anna afirma:

A questão do literário e do não-literário passa também pela questão da ideologia e dos códigos que organizam os diversos saberes. Cada época estabelece o que é literário ou não. Cada nova escola ou manifestação redefine o estético e incorpora novas ma-

neiras de ler o mundo. O que não era estético ontem pode ser estético amanhã. Na medida em que a teoria e a prática da escrita evoluem, evolui também o conceito público do que seja literatura. Por exemplo: em outra época que não o Modernismo, muitos dos “poemas piadas” não teriam o status de literário. (SANT’ANNA, 1988, p. 63)

Conforme se observa, as palavras de Sant’Anna corroboram as de Terry Eagleton e Antoine Compagnon, já citados os quais afirmaram: mesmo o desvio é suscetível de ser desviado. O que consideramos hoje literatura, ontem poderia não ser:

De uma maneira ampla pode-se dizer que as linguagens são formuladas em espaços diversos dentro do cotidiano. Há uma linguagem burocrática, uma linguagem jornalística, outra linguagem informal nas ruas, etc. Pois bem. A literatura tem a sem-cerimônia de se apropriar dessas linguagens todas. E, ao se apropriar delas, cria um espaço novo a partir do qual elas podem ser relidas. Relidas parafrásica ou parodisticamente. Mas, em qualquer dos casos, sempre haverá um desvio. Desvio mínimo ou desvio total, sempre haverá o tal desvio. (SANT’ANNA, 1988, p. 66)

O conceito de literatura para Foucault estaria disposto como em um triângulo, no qual as arestas são a obra e a linguagem, enquanto a literatura funciona como o vértice. De acordo com o filósofo, a linguagem “é o murmúrio de tudo o que é pronunciado e, ao mesmo tempo, o sistema transparente que faz com que, quando falamos sejamos compreendidos, em suma, a linguagem é tanto o fato das palavras acumuladas na história quanto o próprio sistema da língua”. E a obra seria uma “configuração da linguagem que se detém em si própria, se imobiliza e constrói um espaço que lhe é próprio, retendo nesse espaço o fluxo do murmúrio que dá espessura à transparência dos signos e das palavras”. (FOUCAULT, 2005, p. 140). Portanto, para tal entendimento, a literatura se constrói no contato entre a obra e a linguagem. Para Foucault, a literatura se desenha num espaço exterior “a linha reta entre espaço e obra” e por isso é caracterizada pelo vazio, o qual ele chama de brancura essencial, onde exatamente se escreveria a pergunta “o que é literatura?”. É exatamente nessa brancura que a literatura encontra “o próprio ser da literatura originariamente despedaçado e fraturado” (2005, p. 141).

Foucault pretende discutir o conceito no qual a literatura é um aglomerado de palavras comuns, ativamente selecionadas que, unificadas, fazem sentido. Ele

postula que dentro de um triângulo formado a partir da obra, da linguagem e da literatura existe uma mútua relação de iluminação e cegueira, ou seja, ao ponto que as arestas desse triângulo se edificam e se ofuscam. Segundo Foucault (2005, p. 141), a literatura é “uma fábula que, todavia, é dita em uma linguagem de ausência, assassinato, duplicação, simulacro.” [...] Assim sendo, “a literatura é uma distância aberta no interior da linguagem, uma distância incessantemente percorrida e jamais coberta; uma espécie de linguagem que oscila sobre si mesma, uma espécie de vibração imóvel”.

Blanchot (2011) afirma,

[...] o escritor escreve um livro, mas o livro ainda não é a obra, a obra só é obra quando através dela se pronuncia, na violência de um começo que lhe é próprio, a palavra ser, evento que se concretiza quando a obra é a intimidade de alguém que a escreve e alguém que a lê (BLANCHOT, 2011, p. 35).

E essa obra, esse ser inicial, só é literatura para Foucault

[...] no exato momento de seu começo, na página em branco que permanece em branco, quando nada ainda foi escrito na sua superfície. O que faz com a que a literatura seja literatura, que a linguagem escrita em um livro seja literatura, é uma espécie de ritual prévio que traça o espaço da consagração das palavras. (FOUCAULT, 2005, p. 115)

Da mesma forma, escrever literatura para Deleuze (2011),

[...] é impor uma forma (de expressão) a uma matéria, a do vivido. A literatura tem que ver, em contrapartida, com o informe, com o inacabado, como disse Gombrowicz e como o fez. Escrever é uma questão de devir, sempre inacabado, sempre a fazer-se, que extravaza toda a matéria vivível ou vivida. É um processo, quer dizer, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir: ao escrevermos, devimos-mulher, devimos-animal ou vegetal, devimos-molécula até devir-imperceptível. [...] Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimesis), mas é encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação, de maneira que já não nos podemos distinguir de uma mulher, de um animal ou de uma molécula: e que não são nem imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não-preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto mais singularizados numa população. (DELEUZE, 2011, p. 11)

Para o teórico,

[...] escrever não é narrar as recordações, as viagens, os amores e o luto, os sonhos e os fantasmas. É o mesmo pecar por excesso de realidade ou de imaginação: nos dois casos é o eterno papá-mamã, estrutura edipiana que projetamos no real ou que injetamos no imaginário. (DELEUZE, 2011, p. 12 - 13)

Quando essas palavras vão sendo acopladas às páginas, cada uma delas sofre a violência de não pertencer, em essência, à literatura, pois “desde que uma palavra esteja escrita na página em branco, ela deixa de ser literatura”. Volta-se àquele jogo de claridade e ofuscamento. As palavras, por não corresponderem a essa brancura pura e legítima da literatura, concretizam-se em obra, construindo aquilo que em linguagem não pode ser literatura. Qualquer palavra escrita “é um arrombamento” (FOUCAULT, 2005, p. 142)

Para compreendermos o conceito de literatura, então, construído por uma sociedade em específico, é preciso perceber como estes textos do passado estão dispostos ao longo das épocas, de que forma eles resistiram ao tempo e como eles são significados ou ressignificados. Para tanto, aludimos aqui a alguns conceitos como paródia, paráfrase e apropriação.

Sant’Anna (1988) trabalha critérios ligados à problemática da paródia, da paráfrase, da estilização e da apropriação, a fim de avançar nos estudos, não de forma binária, como comumente se expõe. O teórico repensa o papel da paródia nos estudos literários, numa comparação com a apropriação e com a paráfrase. Ele inicia seu texto apontando a presença cada vez mais frequente da paródia na arte moderna, principalmente após o surgimento das vanguardas europeias, destacando o Futurismo (1909) e o Dadaísmo (1916). Para Sant’Anna, a paródia é uma forma de linguagem que funciona como um espelho, uma linguagem voltada para si própria. Ele aponta essa característica quando compara o nascimento da fotografia e a crise mimética, e como esse aparato tecnológico desencadeou, principalmente no retrato, uma verdadeira crise no mundo da arte. Os retratos pintados a óleo e gravurados em carvão ficaram cada vez mais escassos, enquanto as representações mais abstratas emergiam de uma necessidade básica a todas as coisas: não perecer. A alternativa da arte para não cair no obsoletismo foi cair no abismo dela própria. O teórico afirma, “a literatura, por exemplo, tornou-

se mais literária” (SANT’ANNA, 1988, p. 8) uma vez que o texto jornalístico foi deslocando o lugar da literatura convencional. Assim,

[...] concorrendo, portanto, com jornais, televisões, cinemas, etc., a linguagem literária muitas vezes acabou por alargar seu espaço internamente, numa alquimia de materiais estilísticos e formais que tornam o texto literário um código que só os iniciados podem decodificar. (SANT’ANNA, 1988, p. 8)

Portanto, a literatura evoluiu no seu caráter metalinguístico, bem como caminhou para o seu próprio interior. Sant’Anna traça uma breve história do termo paródia, chegando ao significado moderno, tratado como um jogo intertextual, salientando os termos intertextualidade (textos de diferentes autores) e intratextualidade (textos do próprio autor). Assim, pode-se pensar que todos os textos, em certo aspecto, podem ser tratados como paródia, uma vez que eles se aproximam ou se distanciam do sentido do texto primeiro. Essa distância será medida pelo estranhamento causado pelo desvio do sentido original. É aqui que o problema do autor começa a surgir: de que forma o autor realmente escreve uma obra ou um texto? Até que ponto esse texto não é somente uma tentativa de aproximação ou oposição a um outro texto? Até que ponto a autoria de uma obra é conscientemente engendrada no processo de enunciação? Como um leitor *não-ideal* poderia perceber que um texto é, na verdade, um emaranhado de outros textos? Perceber se esse mesmo texto é uma paródia, é uma paráfrase ou uma estilização? Estas questões tentarão ser respondidas ao longo da discussão sobre a problemática do autor.

Sant’Anna refere-se a Tynianov, formalista russo, que em estudo sobre paródia e estilização, apontou que ambas vivem próximas, e de forma dupla. Para o teórico, há um plano para além do próprio texto, e esse plano pode ser paródico, se ele discordar totalmente do primeiro, ou estilizado, se os dois planos concordarem. Sant’Anna vai além e traz à baila a paráfrase, a qual seria um texto que, repetindo o mesmo significado do texto primeiro, mostra-se diferente no que tange à linguagem usada, como se apresentasse uma forma mais clara de um conteúdo formalmente complexo. Comparando paródia e paráfrase, pode-se perceber, na questão do deslocamento, o que Sant’Anna sinalizou como uma evolução no texto primeiro, quando este é parodiado; e, uma estabilização do sentido nesse

mesmo texto, quando ele é parafraseado, fazendo o sentido se estagnar. Na paródia, há uma voz que contesta a voz do outro, uma voz recalcada no outro; e, na paráfrase, há uma voz que concorda com outro, que repete-a. Para Sant'Anna, “o que o texto parodístico faz é exatamente uma reapresentação daquilo que havia sido recalcado. Uma nova e diferente maneira de ler o convencional. É um processo de liberação do discurso. É uma tomada de consciência crítica.” (1988, p. 31)

Com relação à paródia e sua continuidade e ressignificação quanto à mudança de contexto, Linda Hutcheon (1991) afirma,

A importância coletiva da prática paródica sugere uma redefinição da paródia como uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança. Na metaficção historiográfica, no cinema, na pintura, na música e na arquitetura, essa paródia realiza paradoxalmente tanto a mudança como a continuidade cultural: o prefixo grego para- pode tanto significar “contra” como “perto” ou “ao lado” (HUTCHEON, 1991, p. 47)

Sintetizando, Sant'Anna (1988) mostra a partir da noção de desvio do sentido original do texto primeiro, que a paráfrase surge como um desvio mínimo, a estilização como um desvio tolerável, e a paródia como um desvio total. No que tange à apropriação, Sant'Anna relata sua orientação provinda das artes plásticas, principalmente com o advento do Dadaísmo, identificando-se com a colagem: “a reunião de materiais diversos encontráveis no cotidiano para a confecção de um objeto artístico” (p. 43), como, por exemplo, *A fonte*<sup>1</sup> (1919) e *Porta-Garrafas*<sup>2</sup> (1922), de Marcel Duchamp, no qual, no primeiro, se encontra um mictório retirado de seu lugar comum (automatizado), e elevado ao patamar de arte; e no segundo, caracterizado por uma estrutura com inúmeras pontas, cujo objetivo é suspender várias garrafas de cabeça para baixo. Com esse ato, Duchamp mudaria não só a produção de arte na modernidade, como colocaria em dúvida a mestria e a genialidade do artista (autor). Ele inverte os eixos da arte, tira-a de um plano estético e coloca-a num plano ético.

---

<sup>1</sup> Anexo 2

<sup>2</sup> Anexo 3

Mais tarde, a apropriação seria usada pelos artistas da *pop art*, como Andy Warhol, que reproduz inúmeras vezes a imagem de uma lata de sopa para criar *Campbell's Soup Cans*<sup>3</sup> (1964). Outra técnica comum dos artistas da *pop art*, e que se utiliza da apropriação, é a *assemblage*, técnica a qual tem por princípio a reunião de inúmeros objetos (geralmente do cotidiano) em um único suporte. Com a apropriação o artista se apodera dos “objetos do dia-a-dia e converte-os em símbolos” (SANT’ANNA, 1988, p.44), deslocando-os do seu uso e lugar comuns. Dessa forma, associa-se ao desvio e ao estranhamento de que se falava na paródia, paráfrase e estilização. A apropriação, como os demais conceitos de estranhamento e desvio, “re-apresentam os objetos em sua estranheza” (SANT’ANNA, 1988, p. 45). Sant’Anna classifica *apropriação* como uma radicalização da paródia, uma dessacralizando da obra original, pois externaliza um sentido oculto.

Enquanto, na paráfrase e na paródia, podem-se localizar, respectivamente, um pró-estilo e um contra-estilo, na apropriação o autor não “escreve”, apenas articula, agrupa, faz bricolagem do texto alheio. Ele não escreve, ele transcreve, colocando os significados de cabeça para baixo. A transcrição parcial é uma paráfrase. A transcrição total, sem qualquer referência, é um plágio. Já o artista da apropriação contesta, inclusive, o conceito de propriedade dos textos e objetos. Desvincula-se um texto-objeto de seus sujeitos anteriores, sujeitando-o a uma nova leitura. Se o autor da paródia é um estilizador desrespeitoso, o da apropriação é o parodiador que chegou ao seu paroxismo. (SANT’ANNA, 1988, p.46)

Como não há autor-sujeito que possua uma obra, a apropriação dessacraliza a figura de mestre do autor, ao ponto de contestar sua existência como detentor do objeto artístico. O elo simbiótico entre autor e obra se rompe, como o elo entre sujeito e mundo. Há um sujeito reificado, “os objetos assumiram o lugar dos sujeitos. Indivíduos e objetos são descartáveis” (SANT’ANNA, 1988, p. 47).

Na China e Rússia comunistas, os artistas foram submetidos a uma ordem superior, que os colocaram não como criadores, mas sim como súditos. Nessa ordem de raciocínio, Sant’Anna continua, “com efeito, o deslocamento da propriedade do texto, a eliminação dos donos da escrita, a possibilidade de cada criador manipular o real do texto, segundo suas inclinações críticas, nos conduzem a es-

---

<sup>3</sup> Anexo 1

se raciocínio” (SANT’ANNA, 1988, p. 47). Portanto, caminha-se ao que Barthes chamou de morte do autor e à decadência da autoria como originalidade, uma ruína “como possibilidade de desvelamento, desocultamento e revelação de um mundo novo pelo processo de desconstrução das coisas que se acham na aparência da realidade” (SANT’ANNA, 1988, p. 50). Do velho nascerá o novo, do mundo antigo nascerá o “neo” como continuação, mesmo que parodiada ao extremo como apropriação.

*Janela Secreta, Secreto Jardim* (1992) apresenta dois autores para uma mesma obra. Mort Rainey e John Shooter produziram obras muito semelhantes, que vistas sob o olhar proposto por Sant’Anna, poderiam ser consideradas paráfrases. Na narrativa Mort Rainey afirma ter escrito “Tempo de plantar”, anteriormente à “Janela Secreta, Secreto Jardim”, de John Shooter. A obra de Shooter pode ser considerada paráfrase da primeira, pois esta mantém o mesmo sentido, somente apresentando um desvio mínimo no que tange à escolha dos elementos, o que não causa estranhamento à significação da primeira obra, tendo uma mudança drástica somente no título. Mas, em determinado momento da narrativa, o próprio Mort, ao comparar as duas obras, percebe que ambas são praticamente iguais, diferindo somente o título, como falamos. Deste modo, podemos afirmar que Mort Rainey, representado pelo seu duplo John Shooter, logo após ter concretizado o divórcio com Amy, apropria-se da obra de Mort e lhe atribui um novo significado, atualizando-a. A autoria é como um duplo. Mort e Shooter são leitores um do outro. O que aludimos acima fica mais claro na leitura do trecho abaixo:

Mort parou subitamente. Estava recordando as histórias. A história. Tanto poderia ser intitulada ‘Tempo de plantar’, como ‘Janela Secreta, Secreto Jardim’, pois os títulos significariam o mesmo, uma vez retirados os floreios e analisado o que havia por baixo daquilo. Ele ergueu os olhos. Nada mais havia para ver além do céu azul, pelo menos agora, porém, antes do incêndio da última noite, ali houvera uma janela, bem no lugar onde olhava. [...] O aposento ficava bem distante da casa principal e ela dizia apreciar a quietude. A quietude e a claridade límpida e saudável da manhã. Gostava de espiar pela janela de vez em quando, ver suas flores crescendo no profundo recanto formado pela casa e o estúdio, como um L. Mort podia ouvi-la dizendo, É o melhor aposento da casa, pelo menos para mim, porque dificilmente vai até lá, a não ser eu. Ele tem uma janela secreta que dá para um jardim secreto. (KING, 1992, p. 279 - 280)

O jardim secreto para além da janela secreta que não existe mais depois do incêndio, pode ser entendido como uma metáfora do texto literário que deve morrer para renascer das cinzas, do texto vive num lugar indeterminado. O autor, como o(s) outro(s), bem como seu texto, nasce em um jardim secreto que se constrói e só se pode encontrar a partir dos textos dos outros autores que o antecederam. O autor Shooter vive somente nesse jardim que é secreto até para Mort.

Sant'Anna aponta, como exemplo de apropriação, o poema de Oswald de Andrade, *Meninas da Gare* (1925). O poema de Andrade se apropria de um trecho da carta de Caminha, trazendo algo que estaria no âmago desse texto. O deslocamento temporal, com apenas uma expressão diferente (título), coloca o texto em outra instância interpretativa. Ressaltando a tradução de gare que significa estação de trem, ou seja, não seriam as índias as representadas no poema, como anteriormente, mas sim prostitutas.

Sant'Anna nos apresenta, então, duas formas de apropriação: a) apropriação parodística, como exemplo, *Meninas da Gare* (1925), de Oswald de Andrade, aquela em que o texto ao mudar de contexto é resignificado de maneira a deslocar totalmente o seu significado; e, b) a apropriação parafrásica, a exemplo da *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, que se apodera de textos clássicos como *O Paraíso Perdido*, de Milton e fala através deles, ou seja, incorpora sua própria voz na apropriação de textos de outros autores: "Ele segue e dilata o sentido original sem traí-lo" (SANT'ANNA, 1988, p.55).

Sant'Anna acentua que,

"[...] não é a apropriação parodística, senão a apropriação parafrásica. Com essa distinção clarifica-se mais o processo estilístico utilizado. Ao contrário da apropriação parodística, que inverte o significado ideológico e estético do texto, a apropriação parafrásica prolonga o texto anterior no texto atual." (SANT'ANNA, 1988, p.56)

Dessa forma, o que caracteriza apropriação parafrásica, como afirma Sant'Anna, é a fidelidade ao modelo. Um outro exemplo de apropriação parodística é *Pierre Menard, autor do Quixote* (1944), do argentino Jorge Luis Borges, obra na qual aparece uma alegoria ao fazer ficcional da literatura, um autor que tenta refazer o Quixote de Cervantes, exacerbando um processo de significação da obra literária, a qual depende da época de sua recepção:

O texto de Cervantes e o de Menard são verbalmente idênticos, mas o segundo é quase infinitamente mais rico. (Mais ambíguo, dirão os seus detractores; mas a ambiguidade é uma riqueza.) É uma revelação cotejar o Dom Quixote de Menard com o de Cervantes. Este, por exemplo, escreveu (Dom Quixote, primeira parte, nono capítulo): «... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.» Redigida no século XVII, redigida pelo «engenho leigo» Cervantes, esta enumeração é um simples elogio retórico da História. (SANT'ANNA, 1988, p. 50)

Discutir-se-á esse texto de Borges e sua trama narrativa mais à frente, quando se traçará semelhanças com o texto de King. Ao se pensar em textos dentro de textos, é necessário pensar no critério da intertextualidade a fim de afunilarmos até a questão da autoria.

## 1.1 INTERTEXTUALIDADE

Com a multiplicidade de significados que as obras do século XX propiciaram (Kafka, Joyce, entre outros), muitos estudos, principalmente os de literatura comparada, utilizaram-se de uma técnica que não enxergava o texto literário como homogêneo e fechado. Os primeiros estudos sobre o tema foram iniciados por Julia Kristeva, a qual se utilizando de muitos pressupostos teóricos de Bakhtin, apresenta a *intertextualidade*, que viria resolver o problema da crítica que começava a perceber um número cada vez maior de referências nos textos, e a presença de outros textos e outros discursos dentro de um mesmo texto literário. Não sendo este fato novo, e sim, sua sistematização, ou seja, há uma prática comum entre os autores modernos de, implicitamente, usar textos alheios sem que se tenha uma “preocupação de fidelidade (imitação), ou de contestação simples (paródia ridicularizante), sem o estabelecimento de distâncias claras entre o original e o autêntico e a réplica, sem respeito a qualquer hierarquia dependente da ‘verdade’ (religiosa, estética, gramatical)”, ressaltando a “reelaboração ilimitada da forma e do sentido, em termos de *apropriação livre*, sem que se vise o estabele-

cimento de um sentido final (coincidente ou contraditório com o sentido do discurso incorporado).” (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 59-60, grifo nosso)

Leyla Perrone-Moisés (1978) define intertextualidade como “o trabalho constante de cada texto em relação aos outros, esse imenso e incessante diálogo entre obras que constitui a literatura.” Portanto, “cada obra surge com uma nova voz (ou um novo conjunto de vozes) que fará soar diferentemente as vozes anteriores, arrancando-lhes novas entonações.” (PERRONE-MOISÉS, 1978, p.61)

O estudo dos discursos, da pluralidade de vozes dentro de um mesmo texto, foi iniciado por Bakhtin ao analisar os romances (polifônicos) de Dostoievski, nos quais o teórico russo percebeu que era impossível ler a obra de Dostoievski de forma unitária, monofônica. Ele queria encontrar a partir do significante, o processo migratório da palavra, como um elo entre vários discursos. Para Bakhtin, segundo Perrone-Moisés (1978), “o escritor nunca encontra palavras neutras, puras, mas somente ‘palavras ocupadas’, ‘palavras habitadas por outras vozes’” (p.60), ou seja, não existem palavras que não representem discursos ímpares. Isso mostra o fim da “pureza” ilusória das palavras, principalmente, nos discursos dialógicos, como os romances de Dostoievski. O discurso agora não é mais sagrado (teológico).

Citando Kristeva, Perrone-Moisés nos aponta,

A imitação (repetição) do primeiro tipo de discurso será substituída pela estilização (relativização) do segundo. Enquanto o centro regulador do monologismo é fixo (lei, verdade, Deus), o centro regulador do dialogismo é móvel (constituído pelos entrecruzamentos do sujeito enunciador com a palavra poética). Enquanto o discurso monológico tem uma lei que prevê sua transgressão (que pode parecer, à primeira vista, como dialógica, mas que não o é), o discurso dialógico é uma transgressão que se dá, uma lei gerada por sua própria sistemática. (PERRONE-MOISÉS, 1978, p.61)

A partir da produção de obras predominantemente dialógicas, a exemplo de Fernando Pessoa e seus heterônimos, Kristeva propõe o método paragramático, o qual garantirá encontrar os gramas escriturais (que dialogam dentro do próprio texto) e os gramas leiturais (que dialogam com gramas de outros textos). Citando Kristeva, Perrone-Moisés nos ensina,

A produção textual ocorre, não de um modo gramatical (submissão às leis do código), mas de modo paragramático (abertura do código e pluralização dos sentidos pela fricção dos gramas no interior do texto, ou com outros gramas, situados em outros textos). Estabelece-se então uma verdadeira rede de sentidos, que se espalha para além de cada texto, recobrando todo o conjunto de enunciados poéticos (a literatura, segundo a terminologia tradicional), em permanente produção de sentidos novos. 'Todo texto é absorção e transformação de uma multiplicidade de outros textos', diz Kristeva. (PERRONE-MOISÉS, 1978, p.63)

Perrone-Moisés (1978) aponta o interesse da intertextualidade não para o encontro das fontes e das influências, mas, sim, para produzir um aparato analítico, o qual possa mostrar como um texto “absorve” e “transforma” outros textos. Para a teórica, “o muro está sendo forçado, e a tática escolhida não é a da demolição fragorosa, mas a do deslocamento sorrateiro e progressivo” (p. 67). Citando Barthes (1962), explica, “a única resposta possível não é nem o ataque frontal nem a destruição, mas somente o *roubo*: fragmentar o texto antigo da cultura, da ciência, da literatura e disseminar seus traços segundo fórmulas irreconhecíveis, do mesmo modo que se disfarça (maquille) uma mercadoria roubada” (apud PERRONE-MOISÉS, 1978, p.67)

Perrone-Moisés (1978) alerta para a condição primeira da intertextualidade, que deve se aplicar somente a obras inacabadas (obras abertas), pois, obras ditas encerradas são aquelas que não dizem mais nada à humanidade, ao contrário das obras inacabadas, obras “prospectivas que avançam pelo presente e impelem para o futuro” (p.73). A teórica traça um exemplo para mostrar a intertextualidade, na visão de três outros teóricos: “Se se tratasse de uma gravação em fita, Butor intercalaria vozes numa longa fala construtiva, Barthes faria um brouillage, uma mixagem de vozes superpostas e Blanchot gravaria uma voz, sempre a mesma, que diria a necessidade de apagar toda a gravação” (p.75) Portanto, Butor não fala em refazer, mas sim continuar, Barthes quer apropriar-se e agir com infidelidade, enquanto Blanchot caminha para o esquecimento. A obra em Blanchot está aberta em direção à morte, ela quer recuar a um ponto desconhecido, como o canto das sereias que se abre no mar, mas não se sabe onde realmente se inicia. É um canto que não está.

Para Sandra Nitrini (2000, p. 158), “a intertextualidade se insere numa teoria totalizante do texto, englobando suas relações com o sujeito, o inconsciente e

a ideologia, numa perspectiva semiótica”. A intertextualidade se apoia na estrutura dialógica bakhtiniana, a qual propõe a quebra de um discurso pautado no logocentrismo, na imutabilidade, por assim dizer, um discurso fixo. Portanto, tem seu centro móvel, assumindo uma postura anti-teológica. A “palavra literária”, para Bakhtin é “a unidade mínima da estrutura literária [que] não se congela num ponto, num sentido fixo; ao contrário, constitui um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo entre diversas escrituras: a do escritor, do destinatário (ou do personagem), do contexto atual ou anterior. O texto, portanto, situa-se na história e na sociedade.” (NITRINI, 2000, p. 159)

Bakhtin elege dois polos de inscrição da enunciação: a) o diálogo: pelo qual o sujeito da enunciação não só se inscreve, subjetiva-se, mas, também, lê o outro, o ontem e o agora; e, b) a ambivalência: o texto vai ganhando com o passar dos tempos um caráter ambivalente pois vão se somando a ele significados novos e velhos. Dessa forma, pode-se dizer que o espaço interior do texto poético é duplo.

Partindo do pressuposto de que um texto é um emaranhado (tecido) de outros textos, o autor, ao escrever, revive outros textos e discursos. Para Kristeva, em linhas gerais, ler é roubar, recolher, colher, enquanto escrever é colocar o que foi roubado, colhido em um texto pelo processo de enunciação. Para Nitrini,

A linguagem poética surge como um diálogo de textos. Toda sequência está duplamente orientada: para o ato da somação (a transformação dessa escritura). O livro [obra] remete a outros livros [obras] e, pelo processo de somação, confere a esses livros [obras] um novo modo de ser, elaborando assim a sua própria significação. (NITRINI, 2000, p. 162-163)

Na novela *Janela Secreta, Secreto Jardim* (1992), logo no início da narrativa, o duplo John Shooter acusa Mort Rainey de ter roubado sua obra: “O senhor roubou minha história – disse o homem, parado à soleira. – Roubou a minha história e alguma coisa tem que ser feita! O direito é direito e o justo é o justo, portanto, tem que ser feita alguma coisa” (KING, 1992, p. 229). Em capítulo específico tratar-se-á dessa discussão mais a fundo. Assim, pode se afirmar que a obra de Shooter se configura como um intertexto das obras de Mort.

Em *Janela Secreta, Secreto Jardim* (1992), há várias referências que dialogam com textos de Edgar Allan Poe, como o conto *O Gato Preto* (2012). O gato de Mort Rainey, Bump é inteiramente negro, a não ser por uma mancha branca no peito, assim como Pluto, o gato da narrativa de Poe. Pluto é considerado o motivo pelo qual o personagem principal da trama de Poe teria incendiado sua casa e matado a própria mulher. Na narrativa de King, o duplo de Mort Rainey, John Shooter incendeia a própria casa e mata o gato Bump quebrando-lhe o pescoço e enfiando uma chave de fenda no seu peito, junto à mancha branca. “A coisa negra era Bump. Aparentemente, Shooter quebrara o pescoço do gato antes de pregá-lo ao teto do gabinete do lixo com uma chave de fenda do galpão de ferramentas de Mort.” (KING, 1992, p. 260) Para reforçar essa relação de duplicidade entre o autor King e autor Poe, Stephen King (2000) afirma que quando adolescente escreveu uma narrativa que dialoga com um conto de Edgar Allan Poe. Segundo ele, ao vender todas as cópias, este pode ser considerado o primeiro "best-seller" de sua carreira.

Nitrini (2000) apresenta três elementos constituintes da intertextualidade: “O intertexto (o novo texto), o enunciado estranho que foi incorporado e o texto de onde este último foi extraído”. E mais à frente empresta as palavras de Barthes:

Todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, com formas mais ou menos reconhecíveis. [...] A intertextualidade, condição de todo texto, seja ele qual for, não se reduz, evidentemente, a um problema de fontes ou influências; o intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem raramente é detectável, de citações inconscientes ou automáticas, dadas sem aspas. (BARTHES, 2004 apud NITRINI, 2000, p. 165)

Na obra de King, o intertexto é a obra de Mort/Shooter que se apropria duplamente (King se apropria e depois Mort/Shooter se apropriam metafictionalmente) dos textos de Poe, acrescentando-lhes teorias e conceitos da contemporaneidade como *serial killer*, esquizofrenia, etc.

Ao contrapor influência e intertextualidade, Sandra Nitrini (2000) afirma que a primeira situa o sujeito como criador, e este pode manter contato com a produção de outros sujeitos, enquanto a segunda caminha ao contrário, à morte do sujeito, na qual somente o texto sobrevive e somente ele estabelece contato com outros textos, numa visão desconstrutivista. Para a teórica, “como decorrência de

seus pressupostos teóricos, o conceito de influência permite que se instrumentalize a ideia de modelo”, ao passo que a de intertextualidade a derruba, pois está inserido na concepção de literatura como “um vasto sistema de trocas, onde a questão da propriedade e da originalidade se relativizam, e a questão da verdade se torna impertinente” (NITRINI, 2000, p. 167)

Para exemplificar a intertextualidade, pensemos no texto de Jorge Luis Borges intitulado *Kafka y sus precursores* (1974), no qual o narrador tenta enumerar alguns precursores do escritor citando obras que apresentam temas similares àqueles presentes na obra kafkiana, mas, não se parecem entre si.

Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría. (BORGES, 1974, p. 711)

Portanto, Kafka é precursor de sua própria obra. Somente depois que seus escritos aparecem é que se pode perceber certos traços de outros autores, certos textos anteriores que não “existiriam” não fosse o aparecimento de Kafka. Borges continua:

El poema *Fears and Scruples* de Browning profetiza la obra de Kafka, pero nuestra lectura de Kafka afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del poema. Browning no lo leía. Como ahora nosotros lo leemos. En el vocabulario crítico, la palabra precursor es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o rivalidad. El hecho es que cada escritor crea sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres. El primer Kafka de *Betrachtung* es menos precursor del Kafka de los mitos sombríos y de las instituciones atroces que Browning o Lord Dunsany. (BORGES, 1974, p. 711)

A ambivalência da obra de um poeta anterior a Kafka é ressignificada depois de seu surgimento que sob esse pensamento cria seus próprios precursores e dá uma nova interpretação a eles.

Thomas Stearns Eliot (1920) afirma que nenhum poeta, nenhum artista, pode completar o significado de uma obra, bem como, a obra de um autor neces-

sita do passado e dos demais autores para significá-la. Corroborando o texto de Borges, segue a citação:

Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, e esta só se modifica pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles. A ordem existente é completa antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista após a introdução da novidade, a totalidade da ordem existente deve ser, se jamais o foi sequer levemente, alterada: e desse modo as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados; e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo. [...] a diferença entre o presente e o passado é que o presente consciente constitui de certo modo uma consciência do passado, num sentido e numa extensão que a consciência que o passado tem de si mesmo não pode revelar. (ELIOT, 1989, p. 190-191)

Ao surgir como escritor, Kafka ressignifica o passado, como uma forma de consciência dele próprio, uma consciência que o passado não pode ter de si, e estabelece novos paradigmas para a história da arte, ou seja, até seus predecessores são interpretados a partir dele.

Portanto, o texto literário dialoga com os textos do passado formando um texto novo a partir do velho. De forma intertextual e intratextual a produção do texto literário acontece quando o autor no ato da enunciação se (des)subjetiva a partir do outro. A construção do conceito de literatura foi importante para construir uma base para o problema da autoria, mostrando como a intertextualidade se faz presente na construção do fazer literário.

Depois de estabelecer as relações entre textos de diferentes épocas, os quais se convertem em escritura na figura do autor, faz-se importante traçar um quadro genealógico do autor, a fim de analisarmos a figura deste como um duplo, e mais a frente, apresentar de que forma esse paradigma se dá na obra de King.

## 2 O AUTOR

Good artists copy; great artists steal.<sup>4</sup>  
Pablo Picasso

Das pesquisas de Jaques Lacan (autor que desenvolve muitos dos conceitos de Sigmund Freud) e Althusser, emerge um sujeito diferente, um sujeito agora descentralizado, um sujeito que se faz a partir do outro e no outro. O sujeito descentralizado é o sujeito que se espelha no outro para construir-se como tal, ele está em um processo de (des)subjetivação intensa a cada contato ou a cada tentativa de expressão, seja linguística ou artística (literária). A filosofia moderna decretou a morte do sujeito cartesiano. É Michel Foucault que ajuda a destruir essa construção de sujeito iluminista (centralizado):

No pensamento clássico, aquele para quem a representação existe, e que nela se representa a si mesmo, aí se reconhecendo por imagem ou reflexo, aquele que trama todos os fios entrecruzados da “representação em quadro” —, esse jamais se encontra lá presente. Antes do fim do século XVIII, o homem não existia. Não mais que a potência da vida, a fecundidade do trabalho ou a espessura histórica da linguagem. É uma criatura muito recente que a demiurgia do saber fabricou com suas mãos há menos de 200 anos: mas ele envelheceu tão depressa que facilmente se imaginou que ele esperara na sombra, durante milênios, o momento de iluminação em que seria enfim conhecido. [...] A última “peça” que saltou — e cujo desaparecimento afastou de nós para sempre o pensamento clássico — é justamente o primeiro desses crivos: o discurso que assegurava o desdobramento inicial, espontâneo, ingênuo da representação em quadro. Desde o dia em que ele cessou de existir e de funcionar no interior da representação como sua ordenação primeira, o pensamento clássico cessou, no mesmo movimento, de nos ser diretamente acessível. (FOUCAULT, 2010, p. 418 - 425)

O sujeito que nascera no âmago do Iluminismo morre no despertar do século XX. Essa sombra, de que Foucault fala, é o cogito cartesiano na sua falsa premissa de posse do discurso. Nas palavras do filósofo:

Nem é de obscuridade que se deveria ainda falar, mas de uma luz um pouco confusa, falsamente evidente e que oculta mais do que manifesta: parece, com efeito, que conhecemos tudo de saber clássico, se compreendemos que é racionalista, que atribui, desde

---

<sup>4</sup> Bons artistas copiam; grandes artistas roubam. (tradução nossa)

Galileu e Descartes, um privilégio absoluto à mecânica, que supõe uma organização geral da natureza, que admite uma possibilidade de análise bastante radical para descobrir o elemento ou a origem, mas que já presente, através e apesar de todos esses conceitos de entendimento, o movimento da vida, a espessura da história e a desordem, difícil de dominar, da natureza. (FOUCAULT, 2010, p. 417)

Ou ainda,

Mas o cogito moderno é tão diferente do de Descartes quanto nossa reflexão transcendental está afastada da análise kantiana. É que, para Descartes, tratava-se de trazer à luz o pensamento como a forma mais geral de todos esses pensamentos que são o erro ou a ilusão, de maneira a conjurar-lhes o perigo, com o risco de reencontrá-los no final de sua tentativa, de explicá-los e de propor então o método para evitá-los. No cogito moderno, trata-se, ao contrário, de deixar valer, na sua maior dimensão, a distância que, a um tempo, separa e religa o pensamento presente a si, com aquilo que, do pensamento, se enraíza no não-pensado; [...] “Sabemos agora donde nos vêm essas questões. Elas tornaram-se possíveis pelo fato de que, no começo do século XIX, estando a lei do discurso destacada da representação, o ser da linguagem achou-se como que fragmentado;” (FOUCAULT, 2010, p. 422-447)

Na obra de King, há o rompimento, o descentramento do sujeito na figura de Mort, quando ele se depara com o seu duplo: “Não obstante, ele ainda se sentia perturbado, inquieto, culpado... sentia-se desnorteado, de uma forma para a qual não houvesse uma palavra. E por quê?” (KING, 1992, 239)

Estando, então, o homem morto para Foucault e para a filosofia moderna, aquele que deteria as glórias e as honras do fazer artístico também teria seus dias contados. Morre o sujeito, morre o autor. Barthes (2012), em seu célebre texto *A morte do autor* destaca uma figura que nasce enquanto o autor morre: o escritor, uma figura moderna, concebida não mais para criar a linguagem, como se acreditava possível, mas, sim, para manipular os textos de toda a humanidade e viver somente na enunciação.

Sem dúvida que foi sempre assim: desde o momento em que um fato é contado, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, quer dizer, finalmente fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se este desfazimento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa. (BARTHES, 2012, p.1)

Do nascimento do autor, Barthes aponta para o final da Idade Média, quando essa personagem moderna, apoiada na fé da Reforma e no empirismo inglês, encontrou prestígio na figura humana. A “pessoa” do autor concretiza a ideologia capitalista de centro e poder, detém o poder sobre a língua e sobre a sua obra. Mas Barthes denuncia,

“O *autor* reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas das revistas, e na própria consciência dos literatos, preocupados em juntar, graças ao seu diário íntimo, a sua pessoa e a sua obra; a imagem da literatura que podemos encontrar na cultura corrente é tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões; a crítica consiste ainda, a maior parte das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o falhanço do homem Baudelaire, que a de Van Gogh é a sua loucura, a de Tchaikowski o seu vício: a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua ‘confidência’. (BARTHES, 2012, p.2)

Neste trecho, Barthes representa a figura do autor, estabelecida pela crítica desde o final do século XVIII até o início do século XX. A crítica que tenta reunir obra e sujeito (pessoa, indivíduo, homem) para assim resumir a obra do autor em uma explicação, tornar a obra inteligível ao ponto de fechá-la, torná-la estanque. E cita Mallarmé, como um dos primeiros a colocar a própria linguagem acima do autor. “Para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não é o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia - impossível de alguma vez ser confundida com a objetividade castradora do romancista realista -, atingir aquele ponto em que só a linguagem atua, ‘performa’, e não ‘eu’ (autor).” (BARTHES, 2012, p.2)

Com o apogeu do Surrealismo, Barthes afirma que a partir de sua escrita automática e da atribuição desta a vários autores, a figura do autor fica cada vez mais dessacralizada. Mas é Proust, o responsável pela ideia de um autor de “papel”, não o sujeito que manipula o código, mas sim, mais um elemento do texto literário, como um personagem, por exemplo. Segundo Barthes,

Proust deu à escrita moderna a sua epopéia: por uma inversão radical, em lugar de pôr a sua vida no seu romance, como se diz

freqüentemente, fez da sua própria vida uma obra, da qual o seu livro foi como que o modelo, de modo que nos fosse bem evidente que não é Charlus que imita Montesquiou, mas que Montesquiou, na sua realidade anedótica, histórica, não é senão um fragmento secundário, derivado, de Charlus. (BARTHES, 2012, p.2)

A própria linguística ajuda nesse processo de morte do autor, pois para que haja enunciação não há a necessidade de uma pessoa, mas, sim, de um sujeito “vazio fora da enunciação”, e esse sujeito é suficientemente capaz de “suportá-la” ou “esgotá-la” (BARTHES, 2012, p. 3)

O autor é, somente, aquele que escreve e não vive para além da enunciação. Essa morte afeta o próprio texto moderno, pois o autor está ausente. Ausente naquele sentido de predecessor da obra, aquele que viveu e que de suas memórias e glórias/fracassos deu à luz a um filho e o batizou de obra. Ao contrário do que se acreditava, Barthes mostra um *escriptor* que nasce e morre durante o processo de enunciação, escrever é *performar*, é eternizar o aqui e o agora pela linguagem na enunciação.

É que (ou segue-se que) escrever já não pode designar uma operação de registro, de verificação, de «pintura» (como diziam os Clássicos), mas sim aquilo a que os lingüistas, na, seqüência da filosofia oxfordiana, chamam um performativo, forma verbal rara (exclusivamente dada na primeira pessoa e no presente), na qual a enunciação não tem outro conteúdo (outro enunciado) para além do ato pelo qual é proferida: algo como o Eu declaro dos reis ou o Eu canto dos poetas muito antigos; o *scriptor* moderno, tendo enterrado o Autor, já não pode portanto acreditar, segundo a visão patética dos seus predecessores, que a sua mão é demasiado lenta para o seu pensamento ou a sua paixão, e que em consequência, fazendo uma lei da necessidade, deve acentuar esse atraso e «trabalhar» indefinidamente a sua forma; para ele, ao contrário, a sua mão, desligada de toda a voz, levada por um puro gesto de inscrição (e não de expressão), traça um campo sem origem - ou que, pelo menos, não tem outra origem para lá da própria linguagem, isto é, exatamente aquilo que repõe incessantemente em causa toda a origem. (BARTHES, 2012, p.3-4)

Barthes parte do princípio de que o texto não possui um único significado fechado, um discurso monológico. Portanto, quando se atribui a um texto um autor, o que se tenta fazer é “impor a esse texto um mecanismo de segurança, é dotá-lo de um significado último, é fechar a escrita” (2012, p.4). Como vimos em Bakhtin, o texto de que nos fala Barthes é um tecido de citações que contestam

esse discurso teológico de centro fixo. O texto moderno se abre para vários lados, é móvel e ágil. Nas palavras de Barthes:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a «mensagem» do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saldos dos mil focos da cultura. [...]o escritor não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original; o seu único poder é o de misturar as escritas, de as contrariar umas às outras, de modo a nunca se apoiar numa delas; (BARTHES, 2012, p.4)

Se esse autor quiser mostrar seu âmago, não poderá representar mais do que palavras que fazem parte do seu acervo, como um dicionário de textos que podem abranger toda a história. Ao contrário do autor, o *escriptor* “não tem já em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas sim esse imenso dicionário onde vai buscar uma escrita que não pode conhecer nenhuma paragem”, como num movimento mimético, “a vida nunca faz mais do que imitar o livro, e esse livro não é ele próprio senão um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada.” (BARTHES, 2012, p.4)

Ao desassociar autor de obra, Barthes tem uma atitude contra a própria crítica de “decifragem” do texto literário, para ele tudo está por “deslindar” na escrita moderna e nada está para ser decifrado. Para o teórico,

a estrutura pode ser seguida, «apanhada» (como se diz de uma malha de meia que cai) em todas as suas fases e em todos os seus níveis, mas não há fundo; o espaço da escrita percorre-se, não se perfura; a escrita faz incessantemente sentido, mas é sempre para o evaporar; procede a uma isenção sistemática do sentido, por isso mesmo, a literatura (mais valia dizer, a partir de agora, a escrita), ao recusar consignar ao texto (e ao mundo como texto) um «segredo», quer dizer, um sentido último, liberta uma atividade a que poderíamos chamar contrateológica, propriamente revolucionária, pois recusar parar o sentido é afinal recusar Deus e as suas hipóstases, a razão, a ciência, a lei. (BARTHES, 2012, p.5)

Barthes elege a figura que seria responsável pela unificação do texto: o leitor. É no destino que o texto se completa, ou melhor dizendo, é continuado, como que numa co-autoria, ou co-escritura. Portanto,

Assim se revela o ser total da escrita: um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito. (BARTHES, 2012, p.5)

Em linhas gerais, para Roland Barthes, o escritor é só o primeiro leitor de sua própria obra. A obra depois de escrita pertence ao mundo. O texto, como obra, é um emaranhado de discursos preexistentes ao autor, mas não pertencem a sua própria experiência como humano, e estes discursos perduram e vivem com ele. Para Barthes, o autor é uma figura moderna criada, uma assinatura, um nome, um ícone para o mercado literário que produz até os anos sessenta um “império do autor”. Barthes concorda com Bakhtin quando afirma que um discurso apoiado no dialogismo, na abertura da obra, é um discurso anti-teológico, um discurso que quebra o logocentrismo cartesiano. Barthes acredita que um texto é um tecido de citações, como em Eliot (1920):

A mente do poeta é de fato um receptáculo destinado a capturar e armazenar um sem-número de sentimentos, frases, imagens, que ali permanecem até que todas as partículas capazes de se unir para formar um novo composto estejam presentes juntas. Se alguém comparar várias imagens representativas da poesia mais elevada, verá como é grande a variedade dos tipos de combinação, e também como se apaga por completo a marca de qualquer critério semi-ético de "sublimidade". Por isso, o que conta não é a "grandeza", a intensidade das emoções, dos componentes, mas a intensidade do processo artístico, a pressão, por assim dizer, sob a qual ocorre a fusão. (ELIOT, 1989, p. 193)

Portanto, corroborando a ideia de dessacralização da autoria de Barthes, Eliot afirma que não há nada de sublime ou genial no fazer literário, mas sim um processo de aglomeração de fragmentos de textos e citações que se constrói a partir do trabalho com o texto, é o esforço e não os sentimentos que ficam no papel, como na citação a seguir:

O ponto de vista que me empenho em atacar relaciona-se talvez à teoria metafísica da unidade substancial da alma: segundo entendendo, o que o poeta tem não é uma "personalidade" a ser expressa, mas um médium particular, que é apenas um médium, e não uma personalidade, no qual impressões e experiências se associam em peculiares e inesperados caminhos. Impressões e experiências que são importantes para o homem podem não ocupar nenhum lugar na poesia, e as que se tornam importantes na poesia podem não representar quase nada para o homem, para a personalidade. (ELIOT, 1989, p. 194)

Em Barthes, autor e texto nascem juntos. No ato mesmo da produção enunciativa faz-se texto e autor, mas o primeiro perdura enquanto o segundo “morre”. O texto é um espaço de dimensões múltiplas, em que se casam e se contestam escritos variados, não sendo nenhum original: o texto é, como dissemos, um tecido de citações, “saldo das mil faces da cultura”. Não há mais autor, somente um *escriptor* do agora, aquele que faz ressoar o que foi dito a partir de uma *bricolagem* que ele mesmo fará com os significados anteriormente associados a um texto literário, mesmo que estes possam mudar com o aparecimento desse novo texto, como no caso de Kafka citado anteriormente no texto de Jorge Luis Borges.

No que tange ao objeto de estudo desta dissertação, a novela *Janela secreta, secreto Jardim* (1992), de Stephen King, destacamos a seguinte passagem:

Se John Shooter houvesse chegado à sua porta e dissesse: “o senhor roubou o meu carro”, em vez de “o senhor roubou minha história”, Mort captaria a idéia de maneira rápida e decisiva. Saberia entendê-lo, mesmo que os dois carros em questão fossem do mesmo ano, fabricação, modelo e cor. Teria mostrado ao homem do chapéu negro e redondo a documentação de seu automóvel, convidá-lo-ia a comparar o número no pedacinho de papel rosado com aquele na ombreira de sua porta, depois o mandando cair fora. Entretanto, quando temos a ideia de uma história ninguém nos entrega uma nota de compra. Não havia proveniência a ser seguida. Por que teria de haver? [...] Entretanto, o artigo chega a nós inteiramente de graça, limpo, sem ônus. Exatamente, decidi eu. Daí o motivo de sentir-se culpado, embora sabendo que não plagiará a história do Fazendeiro John Shooter. Sentir-se culpado, porque escrever histórias *sempre* era mais ou menos roubar e, provavelmente, continuaria sendo. Casualmente, John Shooter fora o primeiro a surgir à sua porta e acusá-lo disso, em palavras caras. Mort refletiu que, subconscientemente, levava anos esperando que tal acontecesse. (KING, 1992, p. 240)

Mort, personagem central da narrativa de King, é o autor “a morrer” na teoria barthesiana, quando o mesmo se indaga sobre sua história não se caracterizar como “roubo”, pois esta não pode ser registrada como um número em um chassi de um automóvel. Como se a história “limpa” e “sem ônus” viesse de um lugar indeterminado, um lugar comum e cíclico. O personagem está desnordeado pelo princípio da culpa, sentindo-se “culpado, porque escrever histórias *sempre* era mais ou menos roubar e, provavelmente, continuaria sendo.” Ou seja, sendo o texto um emaranhado de outros textos e de citações inomináveis, escrever um texto assemelha-se a “roubar”. Ao fim do trecho o próprio personagem se assusta por isso não ter acontecido antes. A morte metafórica do autor está no seu próprio nome *Mort*, bem como na sua morte como autor no sentido de criatividade e imaginação, pois a partir do processo do divórcio de Amy não consegue produzir nada, mesmo no seu refúgio de inspiração que era a propriedade em Tashmore.

“Tinha vindo para ali por este ser um lugar mágico, especialmente no outono. Ao chegar, concluíra que, se havia em qualquer lugar do planeta algum pobre diabo precisando de um pouco de mágica este era ele. E, se essa velha mágica falhasse, agora que escrever se tornara tão difícil, não estava bem certo do que faria.” (KING, 1992, p. 242)

Quando Mort tenta destruir o manuscrito de John Shooter, a personagem Sra. Gavin comenta: “-Oh, não foi nada! A julgar pelo som, pensei que talvez o senhor houvesse cortado a própria garganta.” (KING, 1992, p. 236) Esse trecho representa uma tentativa de destruir o outro, mesmo que esse outro seja uma exteriorização indesejada dele próprio, pois John Shooter caracteriza-se como uma projeção de um aglomerado de traumas de Mort.

Ao discutir a autoria e sua relação com o escritor barthesiano, o narrador de King (1992) salienta a produção do texto a partir da apropriação destes:

É verdade que sentira uma culpa passageira – ou talvez não-tão-passageira – ao ver o quanto as duas histórias estavam perto de ser idênticas, mas conseguira resolvê-la; presumia que fosse apenas a culpa generalizadora que de tempos em tempos sente qualquer escritor de ficção. No relativo a Shooter, os únicos sentimentos que tinha eram de irritação, raiva... e uma espécie de alívio. Mort transbordava de raiva não focalizada; estivera assim durante meses. Finalmente, era bom ter um jumento no qual pregar esta

cauda podre e fedorenta. Mort tinha ouvido o velho dito sobre como, se quatrocentos macacos martelassem em quatrocentas máquinas de escrever durante quatro milhões de anos, um deles acabaria produzindo as obras completas de Shakespeare. Era uma coisa em que não acreditava. Mesmo sendo verdade, John Shooter não era nenhum macaco e não chegara a viver tanto tempo, pouco importando o quão sulcado de linhas fosse seu rosto (KING, 1992, p. 246)

Michel Foucault também trabalha com a questão do autor em obra intitulada *O que é um autor?* (1969) na qual ele apresenta a problemática do autor partindo de uma reflexão de Beckett, "Que importa quem fala? alguém disse que importa quem fala". O que nos remete à crise da crítica de que falava Barthes e que outrora foi a responsável pelo império desta figura literária por quase dois séculos. Para Foucault, a literatura do século XX se fundamenta em um lugar vazio, na ausência, ela se apega ao plano da forma e deixa de lado a expressão. Como falávamos no início deste estudo, com o nascimento da fotografia a pintura se modifica e caminha para dentro de si própria, assim como a literatura, que assume cada vez mais um papel metalinguístico.

Pode-se dizer, inicialmente, que a escrita de hoje se libertou do tema da expressão: ela se basta a si mesma, e, por consequência, não está obrigada à forma da interioridade; ela se identifica com sua própria exterioridade desdobrada. O que quer dizer que ela é um jogo de signos comandado menos por seu conteúdo significado do que pela própria natureza do significante; (FOUCAULT, 2005, p. 35)

Na referida obra, Foucault parte de quatro pontos fundamentais: a) o nome próprio; b) a apropriação, ou seja, o problema do autor não ser "dono", nem responsável pelos seus textos e sua obra; c) atribuição; e, d) a função-autor. A partir de então ele pode pensar em que momento essa figura do autor tornou-se o centro do discurso literário, quando a "história dos heróis deixou de ser contada" (p.36) para se falar das biografias desses autores. Para Foucault, "na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer." (p. 37) A escrita em Foucault dessubjetiva ao invés de immortalizar, ela não tem o princípio de contar a história individual do sujeito. Portanto, escrever para não morrer, mas "morrer" in-

cansavelmente a cada linha escrita. Como Shehrazade que narra a cada noite uma história para prolongar seu fim (narrativa/vida); como os heróis das narrativas gregas que aceitavam morrer jovens, para se perpetuarem imortalizados como tal. Para Foucault a modernidade mudou a morte como fim, elevando-a a um estado de sacrifício. A obra que outrora imortalizava, ganha o “direito” de assassinar seu autor.

Esse tema da narrativa ou da escrita feitos para exorcizar a morte, nossa cultura o metamorfoseou; a escrita está atualmente ligada ao sacrifício, ao próprio sacrifício da vida; apagamento voluntário que não é para ser representado nos livros, pois ele é consumado na própria existência do escritor. [...] Essa relação da escrita com a morte também se manifesta no desaparecimento das características individuais do sujeito que escreve; através de todas as chicanas que ele estabelece entre ele e o que ele escreve, o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; (FOUCAULT, 2013, p. 272-273)

O autor deve estabelecer um jogo com a morte, e ao fazê-lo produz o apagamento de suas individualidades, o apagamento de si, de forma que o sujeito possa apoiar-se numa *função autor*. Entre o nome próprio de autor e a sua obra se estabelece uma possibilidade de autoria, de posse sobre o escrito. Portanto, encontra-se aí a *função autor* que, segundo Foucault, pode estar presente nos textos ou não.

Foucault aponta o *nome do autor* como algo que está para além de uma instância da linguagem, é algo que indica, que equivale a uma descrição. “Quando se diz ‘Aristóteles’, emprega-se uma palavra que é equivalente a uma descrição ou a uma série de descrições definidas, do gênero de: “o autor das Analíticas” ou: “o fundador da ontologia” etc.” (FOUCAULT, 2013, p. 276). E o filósofo vai além,

Mas não se pode ficar nisso; um nome próprio não tem pura e simplesmente uma significação; quando se descobre que Rimbaud não escreveu *La chasse spirituelle*, não se pode pretender que esse nome próprio ou esse nome do autor tenha mudado de sentido. O nome próprio e o nome do autor estão situados entre esses dois polos da descrição e da designação; eles têm seguramente uma certa ligação com o que eles nomeiam, mas não inteiramente sob a forma de designação, nem inteiramente sob a forma de descrição: ligação específica. (FOUCAULT, 2013, p. 276)

A função autor não é somente uma parte compositiva do discurso, “ele assegura uma função classificatória” (FOUCAULT, 2013, p. 277) Portanto,

Chegar-se-ia finalmente à ideia de que o nome do autor não passa, como o nome próprio, do interior de um discurso ao indivíduo real e exterior que o produziu, mas que ele corre, de qualquer maneira, aos limites dos textos, que ele os recorta, segue suas arestas, manifesta o modo de ser ou, pelo menos, que ele o caracteriza. Ele manifesta a ocorrência de um certo conjunto de discurso, e refere-se ao status desse discurso no interior de uma sociedade e de uma cultura. O nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser. Conseqüentemente, poder-se-ia dizer que há, em uma civilização como a nossa, um certo número de discursos que são providos da função "autor", enquanto outros são dela desprovidos. [...] A função-autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade. (FOUCAULT, 2013, p. 278)

Foi somente nos séculos XVIII e XIX que a questão da propriedade se fixou mais plenamente no campo literário, não sendo possível hoje, por exemplo, desvencilhar-se desse nome que representa o dono do discurso. Ao atribuir um texto a um nome, esse nome teria responsabilidades legais quanto a um discurso que poderia ser considerado profano ou transgressor. Nas palavras de Foucault,

[...] os discursos "literários" não podem mais ser aceitos senão quando providos da função autor: a qualquer texto de poesia ou de ficção se perguntará de onde ele vem, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projeto. O sentido que lhe é dado, o status ou o valor que nele se reconhece dependem da maneira com que se responde a essas questões. E se, em consequência de um acidente ou de uma vontade explícita do autor, ele chega a nós no anonimato, a operação é imediatamente buscar o autor. (FOUCAULT, 2013, p. 280)

A ideia de *função autor* aproxima-se do que escreveu Barthes quando ele aponta a figura do autor como construída e inexistente fora do texto, para Foucault “ela [função autor] não se forma espontaneamente como a atribuição de um discurso a um indivíduo. É o resultado de uma operação complexa que constrói um certo ser de razão que se chama de autor.” (FOUCAULT, 2013, p.281) Portanto, resultaria a relação entre o autor (*escriptor* de Barthes) de papel e a uma figura

humana individualizada. Mas, salienta Foucault, “o que no indivíduo é designado como autor (ou o que faz de um indivíduo um autor) é apenas a projeção, em termos sempre mais ou menos psicologizantes, do tratamento que se dá aos textos, das aproximações que se operam, dos traços que se estabelecem como pertinentes, das continuidades que se admitem ou das exclusões que se praticam.” E por conseguinte, “todas essas operações variam de acordo com as épocas e os tipos de discurso.” (FOUCAULT, 2013, p. 281)

Segundo Foucault (2013) “Seria igualmente falso buscar o autor tanto do lado do escritor real quanto do lado do locutor fictício” quanto se referir ao narrador da obra literária, “a função autor é efetuada na própria cisão – nessa divisão e nessa distância.” Só assim, “será possível dizer, talvez, que ali está somente uma propriedade singular do discurso romanesco ou poético: um jogo do qual só participam esses “quase-discursos” (FOUCAULT, 2013, p. 283). Quando Foucault discorre sobre os discursos fundadores das disciplinas modernas como o marxismo, entre outros, cita Ann Radcliffe como a possível responsável por tornar possíveis os romances de terror do início do século XIX. Fazemos referência ao texto de Borges a que viemos discutindo ao longo dessas páginas. A função autor de Kafka fora responsável por ressignificar obras do passado e manter-se como parâmetro para as obras futuras.

Os textos de Ann Radcliffe abriram o campo a um certo número de semelhanças e de analogias que tem seu modelo ou princípio em sua própria obra. Esta contém signos característicos, figuras, relações, estruturas, que puderam ser reutilizados por outros. Dizer que Ann Radcliffe fundou o romance de terror quer dizer, enfim: no romance de terror do século XIX, encontrar-se-á, como em Ann Radcliffe, o tema da heroína presa na armadilha de sua própria inocência, a figura do castelo secreto que funciona como uma “contra-cidade”, o personagem do herói negro, maldito, destinado a fazer o mundo expiar o mal que lhe fizeram etc. (FOUCAULT, 2013, p. 285).

Foucault sintetiza a questão do autor e reitera a importância da função autor como uma instância da posição-sujeito, afirmando que:

O autor – ou o que eu tentei descrever como a função-autor é, sem dúvida, apenas uma das especificações possíveis da função-sujeito. Especificação possível ou necessária? Tendo em vista as modificações históricas ocorridas, não parece indispensável, longe

disso, que a função autor permaneça constante em sua forma, em sua complexidade, e mesmo em sua existência. Pode-se imaginar uma cultura em que os discursos circulassem e fossem aceitos sem que a função autor jamais aparecesse? Todos os discursos, sejam quais forem seu status? (FOUCAULT, 2013, p. 287).

Ao discutir o problema da autoria, Antoine Compagnon em *O demônio da teoria: literatura e senso comum* (2010), destaca duas vias de interpretação literária, a tese intencionalista e sua opositora: a tese da morte do autor. A primeira se apoia sobre a intenção do autor em todo o processo narrativo, como uma “confissão”, um depoimento do autor que dispensa o processo interpretativo e que se restringe a encontrar a intenção do autor, assim deixando de lado o próprio papel da teoria/crítica literária. Quando se procura somente a intenção do autor no texto literário, o processo interpretativo é desnecessário, pois o esforço é único, torna-se inútil encontrar qual é essa intenção subjacente no texto. E é essa postura crítica que Barthes desmistifica e critica.

Seu resgate é, ou foi por muito tempo, o fim principal, ou mesmo exclusivo, da explicação de texto. Segundo o preconceito corrente, o sentido de um texto é o que o autor desse texto quis dizer. Um preconceito não é necessariamente desprovido de verdade, mas a vantagem principal da identificação do sentido, a intenção é a de resolver o problema da interpretação literária: se sabemos o que o autor quis dizer, ou se podemos sabê-lo fazendo um esforço – e se não o sabemos é porque não fizemos esforço suficiente –, não é preciso interpretar um texto. (COMPAGNON, 2010, p. 49)

Compagnon, citando Barthes, apresenta a tese da morte do autor, e a problemática do autor em Foucault. Como vimos, essa tese afirma o autor como um ser de papel, aquele que vive no ambiente da ficção, um ser psicologicamente criado no momento do processo da enunciação. Compagnon, expondo Barthes, afirma que o autor no sentido *intencionalista* é uma figura personificada do burguês, do homem capitalista, aquele que detém e deve deter o poder sobre sua obra e sobre seu discurso, bem como se responsabilizar por ele. Aquele que se representa pelo seu nome, pela sua assinatura. Esse autor é substituído, agora, então, pela “linguagem, impessoal e anônima”, pelo processo enunciativo, citando Benveniste, o texto não é nada mais do que um “tecido de citações” (p. 50). Assim, tomando nas palavras de Compagnon,

O autor cede, pois, o lugar principal à escritura, ao texto, ou ainda, ao “escriptor”, que não é jamais um “sujeito” no sentido gramatical ou linguístico, um ser de papel, não uma “pessoa” no sentido psicológico, mas o sujeito da enunciação que não preexiste a sua enunciação mas se produz com ela, aqui e agora. Donde se segue, ainda, que a escritura não pode “representar”, “pintar” absolutamente nada anterior à sua enunciação, e que ela, tanto quanto a linguagem, não tem origem. (COMPAGNON, 2010, p.50)

É nesse processo de exclusão da figura do autor (substituído então pelo *escriptor*) que emerge outro fator importante: o leitor, o responsável por reunir todas as citações intercaladas, compilar o sentido que se sobressai das lacunas desse emaranhado de outros textos. No leitor se pode perceber a unicidade do texto, e não, como se acreditava antes, na origem, mas no seu destino.

Compagnon retoma o conceito de *função autor* foucaultiano, que é “uma construção histórica e ideológica, como a projeção, em termos mais ou menos psicologizantes, do tratamento que se dá ao texto” (p. 52). Quando da morte do autor e com a abertura de uma pluralidade de significados, bem como a elevação do status do leitor, Compagnon se pergunta: “Por falta de uma verdadeira reflexão sobre a natureza das relações de intenção e de interpretação, não é do leitor como substituto do autor de que se estaria falando? Há sempre um autor: se não é Cervantes, é Pierre Menard.” (COMPAGNON, 2010, p.52)

Compagnon propõe-se a responder, nos capítulos seguintes, que é necessário medir os passos teóricos da história literária (intenção) e nova crítica (interpretação) para que o autor não se torne somente um acessório. Compagnon vê o assassinato do autor como um ato ideológico, matar o autor é matar o sujeito do capitalismo e afirma que, o problema da intenção do autor é anterior ao “racionalismo, ao empirismo e ao capitalismo” (p.52). E salienta ainda “no topos da morte do autor, confunde-se autor biográfico ou sociológico, significando um lugar no cânone, com o autor, no sentido hermenêutico de sua intenção, ou intencionalidade, como critério da interpretação: a ‘função do autor’ de Foucault simboliza com perfeição essa redução” (COMPAGNON, 2010, p. 52).

Compagnon traça uma longa discussão em favor da intencionalidade, não pela intenção “pura”, a qual fecharia as questões sobre um texto literário, mas sim uma possível intenção inferida pelo crítico para que o mesmo possa se guiar no seu processo interpretativo. Ou seja, Compagnon não julga sob critérios de valor

uma técnica ou outra, mas, sim, tenta aliá-las a fim de enriquecer o aparato analítico do texto literário.

O apelo ao texto em oposição à intenção do autor – muitas vezes apresentado como alternativa – frequentemente volta a invocar um critério de coerência e complexidade imanentes que somente a hipótese de uma intenção justifica. [...] O fato de considerar que as diversas partes de um texto (versos, frases etc.) constituem um todo pressupõe que o texto represente uma ação intencional. Interpretar uma obra supõe que ela responda a uma intenção, seja o produto de uma instância humana. Não se deduza que estejamos limitados a procurar intenções da obra, mas que o sentido do texto seja a intenção do autor (COMPAGNON, 2010, p. 92 - 93).

Compagnon encerra a discussão apontando os benefícios de inferir uma intenção para dispensar possíveis excessos com contextualização histórica e biográfica. E reafirma os benefícios e a necessidade da concomitância das abordagens teóricas. Para Compagnon,

Nem as palavras sobre a página nem as intenções do autor possuem a chave da significação de uma obra e nenhuma interpretação satisfatória jamais se limitou à procura do sentido de uma ou de outras. Ainda uma vez, trata-se de sair desta falsa alternativa: o texto ou o autor. Por conseguinte, nenhum método exclusivo é suficiente. (COMPAGNON, 2010, p. 94)

Como se pode perceber, a crise da autoria está associada ao apogeu da “desmimetização” das artes no século XX. Ao se pensar na contraposição entre mundo clássico e mundo moderno, no critério da autoria, é propício afirmar que o escritor até o Neoclassicismo (século XVIII) criava suas obras sempre à sombra dos grandes mestres do passado. Sinônimo de uma boa obra era aquela na qual o leitor poderia perceber as semelhanças com os textos clássicos, tanto em forma como em expressão. Dessa forma, ao apoiar-se, principalmente, na apropriação e na paráfrase, o escritor clássico fazia-se soar na voz do outro. Ao contrário, a partir da segunda metade do século XVIII, com a Revolução Francesa, deu-se o nascimento do sistema econômico capitalista, bem como o movimento artístico denominado Romantismo, o qual era, segundo Anatol Rosenfeld (2002) “um movimento de oposição violenta ao Classicismo e à época da Ilustração, ou seja, em

geral, como o da preponderância de um forte racionalismo” (ROSENFELD, 2002, p. 261).

Na obra clássica há um desaparecimento do autor por trás da própria obra. Segundo Rosenfeld, “o autor [...] não quer manifestar-se. Ou melhor, seu desejo manifesto é o de ser objetivo. A obra é o que vale como tal e não pelo que ela diz de seu criador.” (ROSENFELD, 2002, p. 263)

Portanto, caracteriza-se como,

[...] fechada e não aberta. Tal fato exige uma maneira de formar rigidamente ligada ao objeto ou à ideia que se tem dele. Daí a importância dos procedimentos que exumem um caráter de regras. Na medida em que se enquadra em tais leis, a obra é boa, ‘clássica’ (ROSENFELD, 2002, p. 263).

Como exemplo, temos a apropriação dos versos do Soneto 31, de Petrarca, por Camões, como se pode ver nos versos do soneto 19, citado abaixo:

#### Soneto 31 de Petrarca

Questa anima gentil che si diparte,  
anzi tempo chiamata a l'altra vita,  
se lassuso è quanto esser dê gradita,  
terrà del ciel la piú beata parte.

S'ella riman fra 'l terzo lume et Marte,  
fia la vista del sole scolorita,  
poi ch'a mirar sua bellezza infinita  
l'anime degne intorno a lei fien sparte.

#### SONETO 19, de Camões

Alma minha gentil, que te partiste  
Tão cedo desta vida, descontente,  
Repousa lá no céu eternamente,  
E viva eu cá na terra sempre triste.

Se lá no assento etéreo, onde subiste,  
Memória desta vida se consente,  
Não te esqueças daquele amor ardente,  
Que já nos olhos meus tão puro viste.

A partir desse pressuposto, pode-se dizer que a obra de arte clássica tem um caráter mimético, um caráter imitativo, tanto dos mestres como da natureza e seu equilíbrio. Para Rosenfeld, “a natureza é concebida essencialmente em ter-

mos de razão, regida por leis, e a obra de arte reflete tal harmonia. A obra de arte é imitação da natureza e, imitando-a, imita seu concerto harmônico, sua racionalidade profunda, as leis do universo” (ROSENFELD, 2002, p. 263).

Quando o Romantismo se apoiou numa dissociação entre natureza e espírito, o homem se afastou dos modelos de imitação e iniciou um processo de individualização. A obra, ao contrário de parecer ou lembrar o clássico, deveria criar o novo a partir daquilo que difere um sujeito do outro. Dessa forma, o Romantismo irrompe o primeiro golpe na destruição do clássico. Segundo Rosenfeld,

O romântico, portanto, com o destaque que ele dá ao característico, àquilo que distingue o indivíduo dentro do quadro da sociedade, da nação, da classe em que se encontra, ou que individualiza estes “meios” da vida coletiva, abre caminho para a ciência social, mas a sua preocupação básica não é de modo nenhum científica, pelo menos numa acepção estrita. O que ele procura é configurar o homem dentro de um ambiente. Daí o seu constante interesse pela “cor local”. (ROSENFELD, 2002, 263)

Ao entrar em contato com essa individualidade e sua relação de alteridade com o outro, o homem romântico, que buscava a unidade centralizada do sujeito da modernidade, vai se fragmentando, como, por exemplo, o *Doppelgänger* (duplo) dos romances românticos alemães, e, principalmente, em Edgar Allan Poe, em William Wilson. Segundo Rosenfeld,

“o homem [percebe-se] como um ser cindido, fragmentado, dissociado. Em função disso, sentem-se criaturas infelizes e desajustadas, que não conseguem enquadrar-se no contexto social e que tampouco querem fazê-lo porque a sociedade só iria cindi-las ainda mais. Entre consciente e inconsciente, deveres e inclinações, trabalho e recompensa a brecha só poderia crescer, como parte de um afastamento cada vez maior entre natureza e espírito. Daí o sentimento de inadequação social; daí a aflição e a dor que recebem o nome geral de “mal du siècle”; daí a busca de evasão da realidade e o anseio atroz de unidade e síntese, que tanto marcam a “alma romântica”. (ROSENFELD, 2002, 272)

Como se afirmou anteriormente, a arte foi se afastando da mimesis, da representação e caminhou para dentro de si. Com as vanguardas europeias, há uma extrapolação do conceito de ruptura com o clássico. Pode-se classificar como o último golpe no clássico, golpes que pregam, como no manifesto futurista de

Marinetti, a destruição das bibliotecas e dos museus. Era a medida mais caótica e mais drástica: apagar o velho para que o novo possa nascer. A literatura do início do século XX se focou sobre a linguagem e sobre a desautomatização desta, (ao ponto de haver o apagamento do sujeito na escrita. O que importa é a linguagem e somente ela, ou seja, ao quebrar a representação do mundo como mimesis, os autores modernistas romperam sua ligação com o mundo real, empírico. O que há é a linguagem crua, que se expressa pela escrita automática no surrealismo, pela fuga da norma. Como exemplo, temos o poema *Un coup de dés*<sup>5</sup> (o lançar de dados), de Mallarmé, que inaugura a busca por novos caminhos, mesmo que isso represente se perder dentro da própria linguagem, num movimento de errância cíclica.

Portanto, no que tange a autoria, destaca-se o autor clássico, que vê na apropriação, dos mestres, uma forma de homenageá-los; e, ao contrário, no Romantismo, é possível perceber um autor que busca individualidade ao destacar-se exatamente do velho, do mestre, para produzir algo novo; e, por fim, o autor moderno que determina-se a matar o clássico, nem que para isso ele mesmo tenha que morrer, a cada obra, superando-se num processo de autorrenovação.

Exemplo dessa exploração de renovação constante é o poeta Ferreira Gullar. Suas obras apresentam vigor criativo, em constante mutação. Processo que pode ser percebido na cronologia do autor, de *A luta corporal* (1954), a qual causa problemas até com os editores e tipógrafos, pelo projeto gráfico inovador, até *Poema Sujo* (1976), no qual ele deixa de lado o apoio às vanguardas, e por conseguinte, em *Muitas Vozes* (1999), na qual ele revisita a própria obra. De poeta quase parnasiano às explorações do espaço, na poesia concreta, da poesia práxis à escrita automática surrealista, do poema engajado à rememoração.

Refletindo sobre a autoria na modernidade, Foucault (2005) afirma que, ao pretender alcançar a originalidade, diferenciando-se do outro, cada autor tenta reinventar o próprio conceito de literatura. É a partir do seu próprio texto que o autor recria e reinventa a própria literatura. Metaforicamente, Foucault afirma um assassinato da literatura e dos autores anteriores pela obra que nasce. Esse “assassinato” prevê uma expectativa de negação, não só das obras anteriores, bem como de todo o campo literário precedente. É o gênio romântico de que se falava

---

<sup>5</sup> Anexo 4

em Rosenfeld (2002), aquele que surge da natureza e que reúne todas as virtudes da raça. Portanto, instaura-se uma espécie de crise eterna da criação artística, sendo, pois, o autor um “assassino” das obras anteriores e dos autores anteriores, bem como da sua própria obra anterior, uma vez que ele sempre deve estar reinventando-se.

A partir dessa discussão, refletir-se-á sobre o duplo Mort Rainey/John Shooter. John Shooter simboliza a renovação estética, e até biográfica, de Mort Rainey. Foi preciso reinventar-se como sujeito para que sua obra ainda fosse possível. Ao final da narrativa, Mort Rainey metaforicamente suicida-se, para que seu duplo possa assumir o papel do eu. Mort assassinou a si mesmo e a sua obra para que pudesse haver uma renovação. Mort Rainey agora se tornara John Shooter, um novo autor a partir de seus velhos recalques. Bem como Fernando Pessoa e seus heterônimos. No autor português, pode-se ver uma renovação constante e atemporal e, podemos dizer até, simultânea. Mesmo que essa renovação represente uma releitura de um poeta anterior, como no caso de Mort/Shooter e Pessoa/Álvaro de Campos. Pode-se perceber que a escrita, principalmente, no século XX, ganha traços de constante mudança, ao se pensar Álvaro de Campos um “avanço” na escrita de Pessoa, pode-se afirmar que a criação do outro para ressignificar a própria obra acontece tanto na criação do heterônimo, como no aparecimento do duplo Shooter. É necessário que apareça Shooter para que a literatura de Mort avance, ressignifique, morra para renascer. Aqui temos a autoria como um duplo. Um duplo que representa o assassinio do passado, na voz do outro, materializado em texto ressignificado.

## 2.1 DESCENTRAMENTOS DA AUTORIA DA MODERNIDADE

Stuart Hall (2011) apresenta alguns descentramentos do sujeito moderno. O primeiro seria a partir do pensamento de Marx, desenvolvido por Althusser em seu “anti-humanismo teórico”, o qual pregava que o sujeito pode se construir a partir das condições que o ambiente lhe proporciona, bem como “ao colocar as relações sociais e não a noção abstrata de homem no centro de seu sistema teó-

rico”, Marx, “deslocou duas proposições-chave da filosofia moderna: que há uma essência universal de homem; e, que essa essência é o atributo de ‘cada indivíduo singular’, o qual é seu sujeito real” (HALL, 2011, p. 35).

O segundo descentramento ocorrera a partir da descoberta do inconsciente de Freud, e principalmente do que dela provém, a fragmentação do sujeito cartesiano, edificado sobre a Razão (clássica) e que, agora, deve ser pensado perante uma “lógica” que prevê a formação de identidade do sujeito moderno a partir de “processos psíquicos e simbólicos do inconsciente” (p. 36). O *estádio do espelho* lacaniano representa essa ruptura com o sujeito cartesiano, uma vez que

[...] a imagem do eu como inteiro e unificado é algo que a criança aprende apenas gradualmente, parcialmente, e com grande dificuldade. Ela não se desenvolve naturalmente a partir do interior do núcleo do ser da criança, mas é formada em relação com os outros; especialmente nas complexas negociações psíquicas inconscientes, na primeira infância, entre a criança e as poderosas fantasias que ela tem de suas figuras paternas e maternas. Naquilo que Lacan chama de “fase do espelho”, a criança que não está ainda coordenada e não possui qualquer auto-imagem como uma pessoa “inteira”, se vê ou se “imagina” a si própria refletida — seja literalmente, no espelho, seja figurativamente, no “espelho” do olhar do outro — como uma “pessoa inteira” (HALL, 2011, p. 37)

É com Saussure que podemos perceber o terceiro descentramento, quando o teórico afirma que:

[...] nós não somos, em nenhum sentido, os “autores” das afirmações que fazemos ou dos significados que expressamos na língua. Nós podemos utilizar a língua para produzir significados apenas nos posicionando no interior das regras da língua e dos sistemas de significado de nossa cultura. A língua é um sistema social e não um sistema individual. Ela preexiste a nós. Não podemos, em qualquer sentido simples, ser seus autores. Falar uma língua não significa apenas expressar nossos pensamentos mais interiores e originais; significa também ativar a imensa gama de significados que já estão embutidos em nossa língua e em nossos sistemas culturais. (HALL, 2011, p. 40)

Saussure corrobora a tese de que a assinatura, como um meio de atribuir legalmente e socialmente um texto a alguém, é fundamentada ainda na visão de um sujeito centralizado e uno, o qual já não tem mais espaço na modernidade do século XX, por exemplo. Na visão de Saussure, um autor não pode ser original,

nem individual, uma vez que a língua não é individual, mas social, e seus significados estão predispostos a uma lógica de semelhança e diferença.

Outro descentramento apontado por Hall é o pensamento de Foucault, no que tange ao poder disciplinar. Para Hall (2011),

O poder disciplinar está preocupado, em primeiro lugar, com a regulação, a vigilância é o governo da espécie humana ou de populações inteiras e, em segundo lugar, do indivíduo e do corpo. Seus locais são aquelas novas instituições que se desenvolveram ao longo do século XIX e que "policiam" e disciplinam as populações modernas — oficinas, quartéis, escolas, prisões, hospitais, clínicas e assim por diante (veja, por exemplo, *História da loucura, O nascimento da clínica e Vigiar e punir*). O que é particularmente interessante, do ponto de vista da história do sujeito moderno, é que, embora o poder disciplinar de Foucault seja o produto das novas instituições coletivas e de grande escala da modernidade tardia, suas técnicas envolvem uma aplicação do poder e do saber que "individualiza" ainda mais o sujeito e envolve mais intensamente seu corpo. (HALL, 2011, p. 42)

O sujeito que Foucault apresenta é um sujeito que deve ter um corpo dócil, docilizado, como uma fera que é domesticada. Desta forma, "quanto mais coletiva e organizada a natureza das instituições da modernidade tardia" se apresenta, "maior o isolamento, a vigilância e a individualização do sujeito individual" (HALL, 2011, p. 42).

Como foi apontado acima, a autoria do Classicismo era fundamentada na homenagem aos mestres, a partir da noção de *mimesis*, e da apropriação de textos clássicos, a fim de glorificar a obra, e não a autoria. A partir desse pressuposto se pode pensar, também, em alguns descentramentos na autoria. O primeiro descentramento acontece no Romantismo, uma vez que o autor romântico buscava a originalidade e a individualidade ao contrapor-se ao diferente, ao outro. O autor romântico rompe com o clássico ao criar sua obra de forma singular, elevando o eu acima do outro, a partir de uma unidade com a natureza.

Há um segundo descentramento quando o Romantismo apresenta-se como uma tentativa de individualização do homem, principalmente pela representação da "cor local" e pela ufanía. Para Rosenfeld (2002), o sujeito ao se deparar com a subjetividade vê-se cingido em dois, portanto,

Se a expressão da dissociação universal que caracteriza o ser humano, particularmente em nossa civilização, há de ser o signo da arte verdadeiramente inspirada, compreende-se que a simbologia romântica esteja povoada de figuras desse esfacelamento e fragmentação: sócias, duplos, homens-espelhos, homens-máscaras, personagens duplicadas em contrafações e alienadas em sua humanidade. Todos eles são outras tantas concreções que realçam o caráter contraditório e cindido do espírito artístico que as gerou. Na verdade, o romântico, enquanto batia o espaço e o tempo empós a unidade e a inocência, era perseguido por sua própria sombra desdobrada, pela consciência de ser um homem dividido, estranhado, social e culturalmente. Reencontrar a inteireza é a meta da dialética de sua fuga. (ROSENFELD, 2002, p. 274)

Em Edgar Allan Poe, por exemplo, é possível perceber que o homem foi cingido, está fragmentado, o sujeito não é mais uno, mas sim duplo. O sujeito é múltiplo, perturbador. Ele se conhece a partir do extraordinário, do insólito, do horror. O sujeito de Poe apresenta uma face para o mundo e uma face para si próprio. Desse horror proporcionado por uma realidade idealizada e um inevitável confronto com a realidade traumática, o sujeito em Baudelaire (*As flores do Mal-1857*), mostra-se corrompido, dando espaço para a linguagem acima da própria realidade.

Portanto, com o distanciamento da realidade, e, conseqüentemente, o aprofundamento na própria linguagem, o último descentramento do clássico é a obra de Mallarmé, que abre caminho para todo o modernismo do século XX. Em seu poema *Um lance de dados* (1897), ele abre mão da *mimesis*, negando-a, para abraçar inteiramente a linguagem e só a ela. Uma linguagem que é desautomatizada. Desta forma, pode-se perceber que o descentramento do sujeito acompanha o descentramento da autoria quanto ao pensamento clássico.

O autor se constrói a partir do outro e com o outro. Podemos perceber que a autoria passou de um ato de homenagem aos mestres para um ato de sublimidade de um sujeito especial e único. Mais tarde essa sublimidade dá lugar a um autor que é um *performer*, ou seja, um manipulador que produz seu texto a partir de outros textos de outros autores. O foco está no processo e não no sujeito. O autor morre logo após o ponto final.

Depois de se ter discutido a problemática do autor, trabalhar-se-á com a figura do duplo, desde suas representações na antiguidade até os exemplos no Romantismo alemão, na forma de *Döppelgänger* (duplo). Sumariamente, foi traba-

lhado o conceito de literatura para chegar ao conceito de intertextualidade que, por sua vez, tem uma ligação importante com o processo de autoria, principalmente, no que tange ao nosso trabalho. No limiar entre autoria e duplo instalar-se-á a discussão sobre a obra de King e o cabedal teórico levantado.

### 3 O DUPLO

O tema do duplo sempre esteve presente na cultura Ocidental e Oriental. De acordo com Gonçalves Neto (2011), as primeiras representações estariam ligadas a *Gilgamesh*, epopeia babilônica encontrada em achados arqueológicos por volta de 1872, composta por doze tabuinhas e mais de três mil linhas. No poema, o rei de Uruk, Gilgamesh, recebe um inimigo enviado pelos deuses chamado Enkidu, a fim de derrotá-lo. Mas, após domesticá-lo, Gilgamesh se torna amigo de Enkidu. Como opostos que se completam, correm o mundo em aventuras, nas quais aparecem seres mitológicos como *Humbaba*, *Ishtur* e *Utnapishtim* (o único sobrevivente do dilúvio). Quando por conluio dos deuses Enkidu morre, Gilgamesh, a fim de ressuscitá-lo procura Utnapishtim, que indica uma planta, a qual fornece a juventude eterna. Mesmo não conseguindo ressuscitar seu amigo, Gilgamesh volta para Uruk e é aclamado por seus convivas. Segundo Gonçalves Neto (2011),

Apesar de talhado para combater Gilgamesh, Enkidu acaba por tornar-se o parceiro do herói, já que os dois, ao invés de duelarem um contra o outro, combatem, em parceria. [...] Um é rei, homem, forte e urbanizado; o outro é animal, serviçal, de grande percepção e rural. Os dois são complementares, ou seja, duplos, com o mesmo sangue [filhos da mesma mãe, Anu], mas com origens e qualificações diferentes. (GONÇALVES NETO, 2011, p.16-17)

Gilgamesh apresenta uma das características básicas do duplo, a alteridade como unicidade. Ao mesmo tempo que são diferentes e rivais, ambos se complementam. Essa narrativa influenciou algumas histórias bíblicas, como o dilúvio e a arca de Noé. Na Bíblia, aponta Gonçalves Neto (2011), é possível encontrar algumas histórias com a presença do duplo, como Esaú e Jacó e Caim e Abel. Ambas narrativas que mostram como irmãos de sangue se confrontam a partir da alteridade de seus atos e personalidades. Caim assassina seu irmão Abel, logo após deus não reconhecer seu sacrifício/oferecimento, mas reconhecer a do seu irmão. Caim é amaldiçoado para sempre. Concomitantemente, Esaú é enganado

por Jacó, que rouba as suas vestes para receber a benção do primogênito no seu lugar.

N'O *Banquete* de Platão há também a presença de um ser duplo: os *Androgynos*, os quais desafiaram os deuses a fim de tomar o Olimpo. Eles foram condenados a viver cingidos em Andros e Gynos, ou seja, em masculino e feminino, e estariam fadados a buscarem-se, a fim de saciar o desejo de completude.

Da mitologia grega e romana, destacamos o mito de Narciso. Segundo Kury (2003), no *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, Narciso, filho do deus do rio Céfiso e da ninfa Liríope, possuía ímpar beleza e estaria destinado, a partir da profecia de Tirésias, a ter vida longa, uma vez que não visse a própria face. O jovem apaixonava até as ninfas. Uma delas, Eco, ao ser desprezada, como todas as outras, chega a perder-se entre os rochedos, definhando até restar-lhe somente os gemidos. A pedido das ninfas desprezadas pelo jovem, Nêmesis (deusa da vingança) fez com que, depois de uma caçada, Narciso se debruçasse sobre um rio para beber água. Ao ver a sua imagem refletida na água, apaixonou-se pela sua própria imagem. Depois de um longo período de tempo exposto a si próprio, ali refletido, Narciso morre quando vai ao encontro de seu novo amor. Mesmo no Hades, ele procurava sua face às margens do rio Estige.

Segundo o *Dicionário de Símbolos* (2010),

A água serve de espelho, mas um espelho aberto sobre as profundezas do eu: o reflexo do eu, que aí se mira, trai uma tendência à idealização. Diante da água que reflete sua imagem, Narciso sente que ela não está acabada, que é preciso terminá-la. Os espelhos de vidro, na luz brilhante do quarto, fornecem uma imagem estável demais. Tornam-se vivos e naturais, quando se assemelham a uma água natural e viva, quando a imaginação novamente neutralizada é capaz de participar dos espetáculos da fonte e do rio. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2010, p. 630)

Narciso representa o encontro do eu com o outro, do eu com seu interior exteriorizado, um sujeito que, impedido de se ver, de se conhecer enquanto "si", apaixonou-se pela própria imagem refletida na água, o que, segundo a psicanálise de Freud e Lacan, representa a sua própria construção enquanto sujeito. Segundo Freud, é preciso conhecer-se no outro. Como nos ensina Rosset (2008), o problema que rege toda a trama está na escolha que Narciso faz. Ele escolhe a

sua imagem, ele escolhe metaforicamente o outro, e, ao fazê-lo, escolhe a aniquilação do eu. O duplo está na relação entre o eu e o outro, sujeito e sua imagem (exteriorização do seu âmago).

Para Peter Gay (1989), Freud originalmente usa o termo narcisismo ao retratar uma perversão caracterizada pela tomada do próprio corpo como objeto sexual. Semelhante aos homossexuais, que tomam seu próprio corpo, como fez Narciso como objeto de amor e desejo. Neste estudo, usaremos a figura de Narciso para retratar o encontro traumático com o eu exteriorizado.

Otto Rank (1914) afirma que Narciso apresenta uma atitude em relação à sua própria personalidade. Para o teórico, Narciso

[...] ama a si mesmo, porém contra esse amor exclusivo manifesta-se a revolta, quer sob a forma de medo e repugnância ao seu próprio reflexo [...] quer, mais frequentemente, pela perda da sombra ou imagem refletida. Entretanto, nesse último caso, como na mania de perseguição, não é a perda verdadeira, pelo contrário, porque o ego da realidade se torna mais forte e poderoso, em suma, um ego vaidoso, quase com medo de si mesmo. Explica-se assim a aparente contradição, que interpreta a perda da sombra como perseguição. (RANK, 1939, p. 127)

Rosset (2008) vai mais a fundo e afirma que Narciso está em frente a uma dúvida mortal. Ele deve escolher ele ou a imagem, mas escolhe a imagem e escolhendo-a, aniquila o próprio eu:

Porque a imagem, aqui, mata o modelo. Intimamente, o erro mortal do narcisismo não é querer amar excessivamente a si mesmo, mas ao contrário, no momento de escolher entre si mesmo e seu duplo, dar preferência à imagem (ROSSET, 2008, p. 108).

O duplo, para o *Dicionário de Símbolos* (2010), está presente na arte de todas as épocas, por meio de representação de animais em duplicata, como serpentes, leões, dragões, etc. Para as religiões tradicionais, o homem possui um duplo que seria sua alma, esta que pode se separar do corpo com a morte, nos sonhos, ou por operação mágica, podendo retornar no mesmo ou em outro corpo: “A representação que o homem faz, assim, de si mesmo, é desdobrada. A psicoterapia, conhece, por seu lado, fenômenos de desdobramento histórico ou esquizofrênico da personalidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2010, p. 353).

Foi com o Romantismo alemão que o duplo (*Doppelgänger*) ganhou ares trágicos e fatais: “Ele pode ser o complementar, porém, mais frequentemente, é o adversário, que nos desafia ao combate... Encontrar seu duplo é, nas tradições antigas, um acontecimento nefasto, até mesmo um sinal de morte” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2010, p. 354).

### 3.1 O DUPLO NA LITERATURA

A partir do século XVIII, com as narrativas fantásticas românticas, o duplo se tornou recorrente, conhecido pelo termo *Doppelgänger*, o qual aparece primeiramente no romance *Siebenkäs*, de Jean Paul Richter. Esse termo significa, segundo Brunel (2000), o segundo eu, “aquele que caminha ao lado”, “companheiro de estrada”. Para Gonçalves Neto (apud BRAVO, 2002), o duplo, até o final do século XVI, foi marcado pela “homogeneidade quando funcionava como semelhança física entre duas criaturas” (p. 28). Mas, após o seu aparecimento como *Doppelgänger*, o duplo representa a perda da identidade e a trajetória para reencontrá-la.

Para Cunha (2009), o duplo é algo que

Tendo sido originário a partir de um indivíduo, adquire qualidade de projecção e posteriormente se vem a consubstanciar numa entidade autônoma que sobrevive ao sujeito no qual fundamentou a sua gênese [...]. Nessa perspectiva, o Duplo é um entidade que duplica o “eu”, destacando-se dele e autonomizando-se a partir desse desdobramento. [...] Podem ocorrer duas modalidades: a) o Duplo apresenta, segundo o julgamento do “eu”, características positivas, [ou] características negativas, resultantes de um processo de oposição entre o “eu” e o seu Duplo. (GONÇALVES NETO, 2011, p. 25)

Portanto, o duplo é uma entidade que a partir do descolamento do Eu originário se torna autônoma, mas que nunca abandona uma relação simbiótica com este. De acordo com Gonçalves Neto (2011), o duplo multiplica e duplica o eu, e se autonomiza justamente no seu desdobramento. O duplo se metaboliza e ganha importância somente na presença do eu, longe dele é neutro e transparente.

Carla Cunha (2009) apresenta duas modalidades de duplo. Para a teórica, duplo endógeno é aquele que apresenta um perfeito desdobramento do sujeito duplicado, podendo ter uma relação de cumplicidade ou antagonia. Como exemplo, cita *O retrato de Dorian Gray* (1945), de Oscar Wilde; e, duplo exógeno, que é aquele que se forma,

[...] extrinsecamente a esse 'eu'. O *Duplo* pode ser mais do que uma parte integrante do 'eu' e pode originar-se diferentemente sem que tenha de surgir necessariamente da sua interioridade. É possível alguém vir a reconhecer em outrem o seu *Duplo*." (GONÇALVES NETO, 2011.)

Gonçalves Neto (2011) aponta para Freud, a partir da descoberta do inconsciente, a ideia de "fragmentação da identidade [...], pois o homem, até então, acreditava ter pleno domínio sobre si, sem imaginar que suas ações estão diretamente ligadas a seus inconscientes" (p. 30). Portanto, com base na leitura da obra freudiana a respeito do Duplo, podemos destacar os conceitos que se abriram a partir do texto *O Inquietante*<sup>6</sup> (1919), princípio da segunda tópica freudiana, na qual ele instaura a destruição, a repetição, a compulsão para a repetição e a morte. Partindo da reflexão epistemológica do termo *das Unheimliche*, que dá título a esse estudo, encerra a primeira parte propondo que *heimlich* e *unheimlich* são termos opostos, mas que possuem um traço em comum. Pode-se dizer que seriam o familiar estranhamente inquietante. A união de uma dicotomia antagônica. O familiar e o inquietante se unem.

Para a teoria freudiana, o duplo ou o sócia podem ser percebidos como:

O surgimento de pessoas que, pela aparência igual, devem ser consideradas idênticas, a intensificação desse vínculo pela passagem imediata de processos psíquicos de uma para a outra pessoa – o que chamaríamos de telepatia –, de modo que uma possui também o saber, os sentimentos e as vivências da outra pessoa; a identificação com uma outra pessoa, de modo a equivocar-se quanto ao próprio Eu ou colocar um outro Eu no lugar dele, ou seja, duplicação, divisão e permutação do Eu – e, enfim, o constante retorno do mesmo, a repetição dos mesmo tra-

---

<sup>6</sup> Conforme a edição à qual tivemos acesso, o termo alemão das *Unheimlich*, foi traduzido para outras línguas de diversas maneiras ao longo do século xx, logo após a sua escrita em 1919, exemplos são *Lo siniestro*, *Lo ominoso*, *Il perturbante*, *L'inquiétant étrangeté*. No português uma primeira tradução existente é *O estranho*.

ços faciais, caracteres, vicissitudes, atos criminosos, e até de nomes, por várias gerações sucessivas. (FREUD, 2010, p. 351)

Neste mesmo texto, Freud cita o duplo a partir dos estudos de Otto Rank, o qual trata da representação duplicada da imagem especular, das sombras, do espírito protetor e da morte. Para Rank, em *O Duplo* (1914), o duplo é primordialmente a fuga da aniquilação, pois, considerando a existência de uma alma imortal, estamos obtendo sucesso sobre a morte. O mesmo inquietante vai explorando e aflorando para o sujeito (eu) sua impureza, mostrando-se primeiro como um senso de autocrítica (uma espécie de Grande Outro lacaniano) que, aos poucos, vê-se separada do próprio eu, formando um duplo. O duplo é um campo vasto para os estudos psicanalíticos, muito além do narcisismo primordial. Assim, para Freud, o duplo é essencialmente inquietante, pois é uma criação do eu que se desprende e tornou-se “algo terrível, tal como os deuses tornam-se demônios após o declínio de sua religião” (FREUD, 2010, p. 354).

Nas palavras de Freud: “o efeito inquietante é fácil e frequentemente atingido quando a fronteira da realidade é apagada, quando nos vem ao encontro algo real que até então víamos como fantástico, quando um símbolo toma a função e o significado plenos do simbolizado, e assim por diante”. (FREUD, 2010, p. 364). Ou seja, quando algo anteriormente familiar se torna estranho ou ao contrário. É o estranhamente familiar que o inquietante de Freud representa.

Para Freud, o sentimento de maior inquietude é a morte, desde nossos mais longínquos ancestrais até aos dias de hoje, somos pautados pelo princípio da mortalidade: “todo homem é mortal”. Não há um só homem que não tenha pensado no seu destino fatídico, algo tão explorado pelas religiões. A morte tem uma relação importantíssima com o inquietante, e por sua vez com o duplo. O inquietante é o familiar, anteriormente esquecido, que volta como algo diferente e estranho. Como a inquietude de muitos homens em relação à genitália feminina, remetendo-os a um lugar outrora familiar, mas esquecido pelo inconsciente como ventre da mãe.

O duplo é marcado pelo horror, pelo incômodo e pelo estranhamento. Freud relata que viu um homem velho de gorro aparecer em seu vagão, em determinada viagem. Quando ele se levanta para melhor enxergá-lo, percebe que o rosto do velho era idêntico ao dele. Em seguida, toma consciência de que se tra-

tava de sua própria imagem espelhada no vidro. Esse relato serve de exemplo para o inquietante de Freud, pois ele percebeu que, mesmo estranho, aquele rosto era familiar, a tal ponto que teve que se levantar para melhor percebê-lo. A duplicação de Freud o assustou, pois nem mesmo ele conseguiu reconhecer-se refletido no espelho.

Como se pode ver, a maioria dos exemplos propostos por Freud são literários. Conquanto deve-se salientar, como afirma Freud, que o mundo da fantasia ou o mundo literário e seus acontecimentos são menos inquietantes do que se ocorressem na realidade. Como nos contos de fada, por exemplo. O inquietante se apresenta equivalentemente à entrega do leitor ao texto, do estabelecimento mútuo de aceitação e negação do que lhe é apresentado. Comum na literatura fantástica, conceituada por Tzvetan Todorov, que afirma, em *Introdução à Literatura Fantástica* (1999), que esse gênero literário se baseia na “integração do leitor no mundo dos personagens; define-se pela percepção ambígua [dupla] que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados” (TODOROV, 2007, p. 37)

Em *Janela Secreta, Secreto Jardim* (1992), há a apresentação de um pacto com o leitor ao longo da narrativa, o qual oscila entre crer na existência real de John Shooter, aquele que reivindica a autoria da novela homônima, ou considerá-lo como sendo um reflexo do alter ego de Mort Rainey, por isso caracterizando-se como literatura fantástica.

O inquietante, como afirma Freud, é aquilo que outrora foi familiar, e retorna diferente, estranho. Dessa forma, pode-se ler o duplo como inquietante.

Para Bakhtin (2011), no que diz respeito à figura do espelho e uma metáfora relacionada ao duplo:

Contemplar a mim mesmo no espelho é um caso inteiramente específico de visão da minha imagem externa. Tudo indica que neste caso vemos a nós mesmos de forma imediata. Mas não é assim; permanecemos dentro de nós mesmos e vemos apenas nosso reflexo, que não pode tornar-se elemento imediato da nossa visão e vivenciamento do mundo: vemos o reflexo da nossa imagem externa, mas não a nós mesmos em nossa imagem externa; a imagem externa não nos envolve ao todo, estamos diante e não dentro do espelho; o espelho só pode fornecer o material para a auto-objetivação, e ademais um material não genuíno. De fato, nossa situação diante do espelho sempre é meio falsa: como não dispomos de um enfoque de nós mesmos de fora, também nesse caso nos comparamos de um outro possível e indefinido, com

cuja ajuda tentamos encontrar uma posição axiológica em relação a nós mesmos; tentamos aqui vivificar e enformar a nós mesmos a partir do outro; daí a expressão original e antinatural de nosso rosto que vemos no espelho [e] que não temos na vida. (BAKHTIN, 2011, p. 30)

A relação do eu e sua imagem especular constrói um processo de identificação a partir da alteridade, a partir da contemplação por parte do sujeito do seu próprio corpo, montado fora de si mesmo. Bakhtin “afirma que a identidade se constrói mediante as relações com o outro” (apud GONÇALVES NETO, 2011, p. 35) e essa relação será também explorada por Lacan, no *estádio do espelho*.

A obra de Lacan possui uma linguagem muito elíptica e seus conceitos estão suspensos em seus textos de forma tão densa e complexa que é difícil visualizar um conceito bem delimitado. Percebe-se a recorrência de alguns conceitos e, muitas vezes, a manutenção destes ou outros. Tendo isso em vista, tentou-se delimitar o duplo a partir destes conceitos que podem ser encontrados em sua obra, de forma não explícita. Um possível conceito de duplo pode ser encontrado em textos como *Da Psicose paranóica em suas relações com a personalidade* (1932) e *O estágio do espelho como formador da função do eu* (1949), nos quais Lacan aponta a recorrência destes em casos relacionados à paranoia e em relação ao duplo especular, centrado no entendimento da função imagética. No primeiro texto, Lacan analisa o caso de Aimeé e seus duplos, afirmando que na ausência de uma clara ostentação do eu, é comum o sujeito paranoico desdobrar-se em duplos, bem como não suportar ver-se especularmente retratado em frente a um espelho ou objeto refletivo, chegando até a quebrá-lo.

Por meio de uma teoria do desejo pautada nas patologias psíquicas, Lacan instaura um dos seus eixos teóricos principais: a noção de estágio do espelho. A partir de sua tese, separa as suas preocupações num movimento entre o normal e o patológico, sobretudo, para mostrar como o homem moderno desconhece sua própria paranoia relacionada ao seu mundo de autonomia e individualidade.

Com o estágio do espelho, Lacan mostra que é necessário chegar aos limites da despersonalização para que se possa alcançar a “cura”. Assim, o texto lacaniano demonstra que a formação do Eu está ligada essencialmente à construção de uma imagem do próprio corpo. Na prematuridade, o bebê não consegue sentir o seu eu, devido às desproporções corporais/sensoriais que vive tanto no

seu físico (cabeça e tronco piramidal) como psíquico (experiências e capacidade sensorial). O corpo do bebê não é percebido como unitário, e é necessária esta unificação para que ele possa perceber-se como unidade e assim perceber os processos de individualização e alteridade. O bebê só irá alcançar a totalidade do processo de construção do eu, em contato com a imagem especular ou com a identificação de outro bebê. Com sua imagem reproduzida no espelho, o bebê vê pela primeira vez o seu corpo unificado, processo que será essencial para o desenvolvimento do mesmo, uma vez que percebe sua descoordenação biológica. O sujeito, dessa forma, busca na imagem o objeto de desejo. Conforme o psicanalista francês: “vi e observei uma criança cheia de inveja, que ainda não falava e já olhava pálida, de rosto colérico, para o irmãozinho de colo” (LACAN, 1998, p. 56). Lacan mostra que o objeto de desejo da mãe é o outro filho, e não aquele que olha subalternamente o outro no colo dela, e, por isso, o primeiro quer fazer-se desejo da mãe também, instaurando assim uma relação de desejo ideal para a entrada no mundo sociossimbólico.

Como a criança constrói sua imagem de corpo para se socializar ou realizar seu desejo, pode-se dizer que há um processo de alienação. Lacan quer mostrar como a formação do eu só se daria por identificações: processos através dos quais o bebê introjeta uma imagem que vem de fora e que é oferecida por um outro. Assim, para se orientar no pensar e no agir, para aprender e desejar, para ter um lugar na estrutura familiar, o bebê inicialmente precisa raciocinar por analogia, imitar uma imagem ideal, adotando, assim, a perspectiva de um outro. (LACAN, 1998, p.29).

Para Lacan, as formas ideais concebidas no seio da cotidianidade são inseparáveis do eu, pois “o eu é um objeto feito como uma cebola; podemos descascá-lo e encontraremos as identificações sucessivas que o constituíram” (LACAN, 1986, p.149). O que denota a não propriedade da nossa consciência como sujeito, apresentando, deste modo, uma dependência imagética como exemplo edificador do processo de desenvolvimento do eu. Pensando no homem moderno, e em seu caráter central e individual, este processo é pautado em experiências a partir da imagem do outro, como faz Rimbaud (1995): “Com efeito. O eu é [um]

outro"<sup>7</sup>. O homem individual e central é o outro, ou seja, o sujeito do cogito não tem nada de individual e central, somente é um emaranhado de outros.

No texto *O estádio do espelho como formador da função do eu* (1949), Lacan estabelece algumas relações acima retratadas, que tentam entender o conceito de formação do eu (Je). Assim, nas palavras de Lacan,

Esse desenvolvimento é vivido como uma dialética temporal que projeta decisivamente na história a formação do indivíduo: o estádio do espelho é um drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação – e que fabrica para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, as fantasias que se sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo até uma forma de sua totalidade que chamaremos de ortopédica – e para a armadura enfim assumida de uma identidade alienante, que marcará com sua estrutura rígida todo o seu desenvolvimento mental. Assim, o rompimento do círculo do Innenwelt para o Umwelt gera a quadratura inesgotável dos arrolamentos do eu. (LACAN, 1998, p. 100)

Dessa forma, podemos afirmar que com a projeção das relações psíquicas profundas provindas do estádio do espelho, o sujeito cria o duplo, o qual causa tal inquietude neste que o leva a tentativas de aniquilamento do duplo. E, por conseguinte, ameaçam até a sua própria existência.

Para Stuart Hall (2011),

A formação do eu no "olhar" do Outro, de acordo com Lacan, inicia a relação da criança com os sistemas simbólicos fora dela mesma e é, assim, o momento da sua entrada nos vários sistemas de representação simbólica —incluindo a língua, a cultura e a diferença sexual. Os sentimentos contraditórios e não-resolvidos que acompanham essa difícil entrada (o sentimento dividido entre amor e ódio pelo pai, o conflito entre o desejo de agradar e o impulso para rejeitar a mãe, a divisão do eu entre suas partes "boa" e "má", a negação de sua parte masculina ou feminina, e assim por diante), que são aspectos-chave da "formação inconsciente do sujeito" e que deixam o sujeito "dividido", permanecem com a pessoa por toda a vida. Entretanto, embora o sujeito esteja sempre partido ou dividido, ele vivencia sua própria identidade como se ela estivesse reunida e "resolvida", ou unificada, como resultado da fantasia de si mesmo como uma "pessoa" unificada que ele formou na fase do espelho. Essa, de acordo com esse tipo de pensamento psicanalítico, é a origem contraditória da "identidade". (HALL, 2011, p. 38)

---

<sup>7</sup> Trecho da Carta do Vidente, de Arthur Rimbaud à Paul Demeny, 15 de maio de 1871.

Para Hall (2011), “a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo ‘imaginário’ ou fantasiado sobre sua unidade”. Portanto, a identidade desse sujeito da modernidade estaria fadada à fragmentação, uma vez que,

[...] está sempre ‘em processo’, sempre ‘sendo formada’. As partes ‘femininas’ do eu masculino, por exemplo, que são negadas, permanecem com ele e encontram expressão inconsciente em muitas formas não reconhecidas, na vida adulta. Assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento. (HALL, 2011, p. 39)

Sant’Anna (1988) ressalta uma relação entre paráfrase e estádio do espelho, partindo da palavra representação no sentido psicanalítico, que significa re-apresentar, dramatizar novamente, ou seja, trazer de volta aquilo que fora recalado. É uma reapresentação de algo que estava oculto, muito comum nos sonhos. Portanto, para o teórico, o que o texto parodístico faz,

[...] é exatamente uma re-apresentação daquilo que havia sido recalado. Uma nova e diferente maneira de ler o convencional. É um processo de liberação do discurso. É uma tomada de consciência crítica. [...] Dizem os especialistas que a criança nos seus primeiros anos de vida tem uma relação muito curiosa com a sua imagem projetada no espelho. Ela não sabe em princípio que aquela imagem ali é dela mesma ou quando é a sua própria imagem. É como se dissesse que num certo estágio a criança tem dificuldade de saber qual o limite entre o seu corpo e o corpo do outro, qual o limite entre o seu corpo e o corpo de sua mãe, por exemplo. (SANT’ANNA, 1988, p. 32)

A partir desse pressuposto, o teórico compara paráfrase e estádio do espelho, uma vez que é difícil atribuir o verdadeiro autor ao texto parafrásico, bem como saber a quem pertence certo discurso, já que estes se confundem como “num jogo de espelhos” (p. 32): “É como se o texto passasse de pai (ou mãe) para filho, como se houvesse uma mistura indiferenciada do corpo da mãe e do corpo do filho, O filho-texto olhando-se indiferenciadamente nos olhos da mãe.” (SANT’ANNA, 1988, p. 32)

Otto Rank (1939) traça os principais parâmetros do aparecimento do duplo na literatura (*Doppelgänger*). Para o teórico, Edgar Allan Poe, em *William Wilson* (1839), não só representou a dupla personalidade, como a personificou em duplo. No referido conto, Poe “deu ao tema da Dupla Personalidade uma forma que se tornou modelar para muitos plagiadores” (RANK, 1939, p. 41), ou deu vazão a uma enormidade de apropriações, paródias, estilizações, mas, principalmente paráfrases de sua obra. A narrativa de Poe inicia-se com o encontro dos duplos. A personagem William Wilson depara-se com alguém exatamente igual a ele, com o qual compartilha nome, idade e data de nascimento. O duplo acompanha todos os passos, bem como se torna inimigo inseparável de William Wilson. O único ponto de alteridade está na voz sussurrada do duplo, que mais parece um eco de William Wilson. William Wilson começa a receber as ordens secretamente murmuradas pelo duplo.

A chegada do duplo marca um trauma em William Wilson, quando chega à nova escola e descobre-se duplicado por um sujeito de mesmo nome, nome este que ele detestava. Certa noite, invade o quarto do duplo sorrateiramente e examina as feições do mesmo. Aterrorizado pela realidade traumática do confronto com o seu eu fragmentado, uma vez que ele não tem exata certeza se o duplicado é ele ou aquele que vê dormindo. William Wilson foge do colégio e fica em casa por meses, ao ponto de esquecer-se desse episódio insólito. Quando em Eton, apresentando uma conduta nada exemplar, durante uma orgia secreta em seu quarto, William Wilson encontra novamente o seu duplo, vestido exatamente como ele, mas com aparência desconhecida. Sussurra “William Wilson” no ouvido do herói e foge. Algum tempo depois, William Wilson foi expulso de Oxford por manter uma vida de total libertinagem. A partir disso, William Wilson perambula pela Europa, enquanto seu duplo o segue, censurando-o, “mas sempre evitando alguma desgraça” (RANK, 1939, p. 41). Em um baile de máscaras, William Wilson, ao ser censurado pelo duplo, tentando uma investida contra a mulher do anfitrião, resolve dar cabo dessa situação catastrófica: “Após uma luta rápida, mergulha a espada no coração do adversário. Nesse instante alguém procura abrir a porta. Wilson vira-se, mas nesse lapso de tempo, a situação transformou-se de maneira sobrenatural.” (RANK, 1939, p. 43).

Citando Poe,

Um grande espelho – assim de início me pareceu, em minha confusão – agora se via onde antes nada disso era perceptível; e, quando caminhei em sua direção tomado por extremos de terror, minha própria imagem, mas com as feições pálidas e salpicadas de sangue, avançou para ir ao meu encontro com um andar débil e vacilante. Assim me parecia, afirmei, mas não. Era meu antagonista – era Wilson, que então se punha de pé diante de mim, sofrendo as agonias da morte. Sua máscara e a capa jaziam onde ele as jogara, sobre o piso. Não havia sequer um fio em todo o seu traje – sequer um linha em todos os marcados e singulares contornos de seu rosto que não fossem, mesmo na mais absoluta identidade, os meus próprios! Era Wilson; porém não mais falava num sussurro, e eu poderia ter imaginado que era eu mesmo quem falava quando disse: ‘Venceste, e me rendo. E contudo, daqui por diante também estás morto – morto para o Mundo, para o Céu e para a Esperança! Em mim existias – e, em minha morte, vê por esta imagem, que é a tua própria, quão absolutamente assassinaste a ti mesmo.’ (POE, 2012, p. 45-47)

Ana Maria Agra Guimarães (2012) faz uma análise de *William Wilson* à luz da psicanálise lacaniana. Ela se apoia no sistema discursivo de assujeitamento à linguagem, instaurado por Lacan a partir da tríade conceitual Real, Simbólico e Imaginário.

Segundo Slavoj Žižek (2010), para Lacan a realidade do ser humano é constituída por essa tríade. Explorando a alegoria de um jogo de xadrez, o filósofo apresenta as características de cada um. As regras do jogo são sua dimensão simbólica: “do ponto de vista simbólico puramente formal, ‘cavalo’ é definido apenas pelos movimentos que essa figura pode fazer”. O imaginário seria como são moldadas as peças e caracterizadas por seus nomes, “e é fácil imaginar um jogo com as mesmas regras, mas com um imaginário diferente, em que esta figura seria chamada de ‘mensageiro’, ou ‘corredor’, ou de qualquer outro nome”. E ao final, o Real “é toda a série complexa de circunstâncias contingentes que afetam o curso do jogo: a inteligência dos jogadores, os acontecimentos imprevisíveis que podem confundir um jogador ou encerrar imediatamente o jogo” (ŽIŽEK, 2010, p. 16 - 17).

Guimarães (2012) mostra que Lacan entende linguagem e subjetividade como sinônimas, ou seja, o sujeito é um efeito do discurso. William Wilson, como narrador, tenta persuadir o leitor para que ele aceite o pacto (fantástico) com o texto, ao mesmo tempo que se inscreve no campo (Ordem) do Simbólico, que

para Lacan simboliza a ordem da linguagem: é aquilo que faz sentido por meio da linguagem, é social e compartilhado pelos sujeitos, sempre submetidos ao grande Outro (*Big Other*), estrutura lacaniana que, segundo Žižek (2010), opera no nível Simbólico. Para ele, “quando falamos (ou quando ouvimos), nunca interagimos simplesmente com os outros; nossa atividade de fala é fundada em nossa aceitação e dependência de uma complexa rede de regras e outros tipos de pressupostos” (ŽIZEK, 2010, p. 17), e isto seria o que compõe o campo do Simbólico.

Para Guimarães, o duplo de William Wilson rompe com a ilusão da onipotência narcísica do duplicado e age como anjo da guarda, para que o herói não seja apresentado ao impossível do Real. O Real, para Lacan, é um espectro, uma sombra, é olhar diretamente para o sol e ver nele algo insuportável, ilimitado e impossível de ser inscrito pela linguagem. A recusa do Real acontece quando William Wilson acredita estar matando o seu espectro, mas é aí exatamente que ele encontra o impossível do Real. Nesse momento apresenta-se o conceito de *forclusão* lacaniano, que é aquilo que outrora fora apagado, recalcado, e que retorna. O agente dessa forclusão é o duplo. É ele, em “William Wilson”, que tenta colocar o herói na Ordem do Simbólico. Para Guimarães (2012), “Wilson é apenas a alteridade de um desconhecido e demasiado familiar, de um Real designado pelo termo freudiano *Unheimlich*. O que sobrevive é a familiaridade de uma ausência desconhecida, vagamente lembrada pelas tantas coincidências que unem William Wilson a seu duplo” (GUIMARÃES, 2012, p. 122).

O inquietante de Freud retorna como uma espécie de Real lacaniano, algo que não pode ser limitado pela linguagem, que se situa fora, como a opacidade das palavras manchando o branco do papel ao tentar se tornar literatura, como vimos em Foucault:

Ao interpretar, o leitor pretende dominar o código. Entretanto, sempre há algo que sobra desse esforço, algo residual, que não entra na cadeia significante do leitor, que resiste à simbolização – algo, então, da ordem do Real, do impossível. Essa mancha no texto, esse resto que não se deixa interpretar, é, em si mesma, um instrumento de interpretação, uma espécie de inconsciente do texto, tal como postula Jacques Rancière. Para esse autor, o inconsciente estético é consubstancial ao regime estético e se manifesta em uma polaridade de dupla cena: de um lado, a palavra escrita, que reclama um sentido; de outro, a palavra surda, de uma força e uma energia que se afasta de toda consciência e de toda signifi-

cação. (GUIMARÃES, 2012, p. 122)

A última cena do conto de Poe marca a mudança de imagem do perseguidor para imagem especular. Para se conhecer é preciso dessubjetivar-se.

Ao longo dessa dissertação versamos sobre os critérios da autoria e por conseguinte do conceito de duplo por vários vieses diferentes. Da teoria do texto de Barthes e Bakhtin as teorias psicanalíticas de Freud e Lacan, passando pela filosofia de Foucault e Blanchot, tentamos consolidar o pressuposto que a autoria se configura como um duplo, uma vez que a produção de um texto literário está atrelada a todo cabedal literário anterior numa relação de diálogo e ambivalência. Portanto, quando o autor no ato da enunciação escreve ele aglomera muitos micocosmos *performados* na palavra. O autor produz um texto que é um emaranhado de outros textos e outros discursos, um texto que é um duplo de muitos outros textos. A autoria é um processo de espelhamento que se engendra no texto quando este se configura como todo, quando ele está membrado e não fragmentado, ou melhor, quando ele se apresenta como fragmentos em bricolagem. A autoria é o inquietante que emerge do texto do outro no texto do Eu. A autoria é um duplo que renova e que toma o lugar do eu pelo outro. A autoria é metaforicamente Shooter como renovação de Mort.

O próximo capítulo tratará propriamente da análise da novela *Janela Secreta, Secreto Jardim* (1992), de Stephen King a partir dos pressupostos teóricos levantados até então.

#### **4 O DUPLO EM JANELA SECRETA, SECRETO JARDIM**

Morton Rainey é apenas Mort. Mort é morte, perda, fragmentação. Mort[e] de um dia para o nascimento do outro. Em plena meia noite, ou depois da meia noite, é que nasce seu sucessor, seu duplo, John Shooter. Shooter (atirador) aquele que possuiu a arma da dessubjetivação de Mort[e], que assassina Mort, que significa o renascimento da Mort[e]. Atirador que não possui armas, mas ferramentas de carpintaria e marcenaria, vindas da garagem de Mort[e], vindas do mais profundo baú escondido que é o inconsciente de Mort[e].

A trama de Stephen King inicia com a chegada de um estranho que bate na porta de Morton Rainey reivindicando a autoria da obra “Janela Secreta, Secreto Jardim”. Este estranho, John Shooter, acusa Mort de roubar sua história. Em uma viagem, Shooter ao ler um livro se depara com sua história. Em estado de cólera vai até a residência de Mort para tirar satisfações. Desde sua chegada, a vida de Mort mudou. São inúmeros os fatos que começam a retornar como um álbum de fotografias perdido propositalmente.

A vida de Mort começa a desmoronar desde o divórcio com Amy. E é em torno desse evento traumático que a narrativa se engendra. As aspirações, os desejos, as decepções que permearam a vida de Mort acontecem antes e depois do divórcio. Sua criatividade para escrita cessa. Ele não consegue escrever “nada que valesse a pena desde que deixara Amy” (KING, 1992, p. 233), marcando a sua metafórica morte como autor.

“Tempo de Plantar” é a obra que supostamente Mort plagiou de Shooter. Como o divórcio, esse texto volta como algo recalcado, algo traumático. Pois, sendo este um texto que Amy desaprovou, apresenta-se como uma possibilidade de representação do trauma: “Amy estremeceu de leve comentando: - Imagino que seja bom, mas a mente desse homem... Céus, Mort, que lata de minhocas” (KING, 1992, p. 237-238).

Nos subcapítulos seguintes trataremos da análise da supracitada novela de King a partir do inquietante de Freud, do estádio do espelho de Lacan, do duplo como linguagem e como o outro.

#### 4.1 O DUPLO COMO INQUIETANTE

Em *Janela Secreta, Secreto Jardim* (1992), o aparecimento do duplo da personagem Mort Rainey se dá logo no início da narrativa com a apresentação de John Shooter, exatamente quando ele afirma uma relação exclusiva entre os dois: “Não precisamos de estranhos para resolver isso, Sr. Rainey. É um caso estritamente entre nós dois” (KING, 1992, p. 236). Uma vez que além de próximos são estranhamente familiares, como no inquietante freudiano.

Com o desenrolar da narrativa é possível perceber a familiaridade que Mort vai estabelecer para decifrar o seu duplo. John Shooter é ao mesmo tempo Mort, Ted Milner (atual marido de Amy) e John Kintner (amigo de Mort nos tempos da faculdade), aglomerando somente as características que ferem a integridade do eu de Mort. John Kintner era o prodígio da classe de Mort, o número um na classe de produção literária. Enquanto ele era o segundo. Quando Kintner desaparece, Mort chega a roubar uma das histórias dele, chamada “Milha de Ranúnculos”, a qual foi publicada em uma revista. O que causa certa fúria em Mort, pois suas histórias foram recusadas por inúmeras vezes. O nome “John” é atribuído em referência a esse personagem.

Ted Milner é o atual marido de Amy, a única mulher que, segundo a narrativa, Mort amou, nele se encontra o maior desejo de morte por parte de Mort. Em diversas passagens dessa novela é possível perceber certo asco em relação àquele que tomou o seu lugar. De Ted Milner vem o sotaque sulista e o sobrenome Shooter, que faz referência à cidade natal de Ted, Shooter’s Knob. E, dele próprio, Mort, John Shooter possui a culpa pelo roubo, como se Mort devesse pagar na mesma moeda pelo roubo da história de John Kintner. Na citação abaixo, Mort Rainey se depara com o que ele acredita ser seu duplo (John Shooter) no banheiro:

Girou a maçaneta da porta do banheiro e a escancarou, empurrando-a contra a parede com tanta força que rasgou o papel de parede e destroçou a dobradiça inferior, mas lá está ele, lá estava ele, avançando com uma arma erguida, os dentes expostos em um sorriso de homicida, os olhos insanos, absolutamente insanos, e Mort baixou o atizador em um golpe sibilante, havendo tempo

apenas suficiente para perceber que Shooter também esgrimia um atizador, e para perceber que Shooter não usava seu chapéu preto de copa redonda, e para perceber que não era Shooter em absoluto, para perceber que era ele, que o louco era ele, mas então o atizador estilhaçou o *espelho* acima da pia e choveram estilhaços de vidro com o reverso prateado por todos os cantos, cintilando à claridade penumbrosa, enquanto o armário de remédios caía dentro da pia. A portinhola encurvada se abriu com uma boca ofegante, cuspidando frascos de xarope para tosse, de iodo e de>Listerine.

- *Matei um maldito, um fodido espelho!* – berrou ele esganiçadamente.

[...] Sua voz rouca, estranha e sem entonação. Não tinha a menor semelhança com sua própria voz. Era como ouvir-se em uma fita gravada, pela primeira vez. (KING, 1992, p. 290 - 291)

Esse trecho pode ser encarado como um exemplo de inquietante proposto por Freud, pois, como vimos o personagem ao chegar ao banheiro acredita estar pronto para enfrentar seu duplo e empunha até um atizador a fim de feri-lo. Mas, à medida que vai percebendo, a imagem começa a se tornar dúbia, e alguns traços estranhamente familiares aparecem, como a ausência do chapéu (marca maior do duplo de Mort Rainey). Quando estilhaça o espelho, ele percebe que aquilo não passava de uma representação, e o mais agravante, uma representação dele próprio. Mort, nessa passagem, aproxima-se da própria experiência de Freud com o inquietante, pois não se reconhece no espelho ao enfrentá-lo. Portanto, Mort não consegue dividir o que é seu duplo e o que é ele mesmo.

O inquietante de Freud, como sabemos, é representação do recalado: algo que outrora era familiar, mas retorna como estranho, como inquietante. John Shooter representa esse inquietante, ele é um duplo que expressa os recalques de Mort. Na obra de King é possível perceber, também, como elementos que remetem ao inquietante: o manuscrito, John Shooter, o chapéu, o cigarro, o lugar e a máquina de escrever.

Ao ver o manuscrito de Shooter, Mort percebe naquelas folhas algo que era estranho mas familiar ao mesmo tempo: “Depois que a gente exerce o ofício por algum tempo, pensou ele, nunca deixa de reconhecer a aparência de um manuscrito” (KING, 1992, p. 230). Com essas palavras logo no início da narrativa, Mort dá indícios de que esse manuscrito, por mais comum que possa parecer, tem importância e familiaridade. Era um manuscrito datilografado, como ele costumava produzir anteriormente. O manuscrito, bem como o rosto de John Shooter produ-

zem essa nuance inquietante de que Freud nos fala. Ao se deparar com o duplo ele mostra o paradoxo do inquietante. Ao mesmo tempo que nega conhecer John Shooter sabe que isso é mentira, sente-se idiota por afirmar que não o conhece:

- E então? perguntou ele, quando Rainey continuou calado.  
 - Não o conheço – disse Rainey finalmente.  
 Era a primeira coisa que dizia, desde que se levantara do sofá e viera abrir a porta. Tais palavras soaram francamente idiotas a seus próprios ouvidos. (KING, 1992, p. 230)

O chapéu, sem dúvida, é uma das marcas mais importante da obra, pois ele destaca a diferença entre o eu e o outro. Shooter sem o chapéu se parece com Mort, assim como Mort com o chapéu assemelha-se a Shooter. O chapéu simboliza Shooter. É uma marca que define sua personalidade física e psíquica. Mas, é somente no final da narrativa que Mort percebe que aquele chapéu pertencia a ele próprio.

O homem, no entanto, sentou-se atrás do volante, parando apenas para tirar o chapéu preto e jogá-lo no assento ao lado. Quando bateu a porta e ligou o motor, Mort pensou: Há algo diferente nele. (KING, 1992, p. 229) [...]  
 Amy reconheceu o chapéu. – onde foi que você encontrou essa coisa velha? No sótão? As batidas do coração ritmavam a sua voz, fazendo-a gaguejar. Ele devia tê-lo achado no sótão. Desprendia um forte cheiro de naftalina até onde ele estava. Mort comprara aquele chapéu anos atrás, em uma loja de presentes na Pensilvânia. [...] Ela cultivava um pequeno jardim na casa de Derry, no ângulo em que a casa se encontrava com a adição que era o estúdio. O jardim era dela, porém Mort frequentemente ia para lá, semeá-lo, quando as voltas com alguma ideia. Quando fazia isso, costumava usar o chapéu. Diria que o chapéu era para pensar. Ela o recordava olhando-se certa vez em um espelho (figurar em um livro como um autor) com o chapéu na cabeça, e brincado que devia tirar uma foto, para figurar na capa solta de um livro. ‘Quando o ponho’, Mort havia dito, ‘pareço um homem da roça, segurando um arado atrás do traseiro de uma mula’. (KING, 1992p. 339)

O chapéu de Shooter simboliza uma máscara que Mort resolveu vestir. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2009), máscara pode ser um objeto que exterioriza as tendências demoníacas onde aspectos duplos se confrontam, lugar pelo qual se expulsaria os aspectos inferiores, satânicos. A máscara não esconde, ao contrário, revela o que é preciso “por a correr” (p. 596).

Shooter agora se levantava. A parte inferior de seu rosto era uma máscara sangrenta. A máscara se fendeu abrindo-se, e mostrou os dentes frontais de Mort Rainey, entortados na queda. Ela podia recordar-se, passando a língua por aqueles dentes. (KING, 1992, p. 339) [...] Caiu exatamente onde Shooter deixara seu manuscrito. Rolou o corpo e o viu chegando. Ele agora contava apenas com as mãos nuas, mas estas pareciam ser mais do que suficientes. Os olhos dele eram implacáveis, firmes e horrivelmente gentis, abaixo da aba do chapéu preto. (KING, 1992, p. 340)

Ao revirar seu passado, Mort transporta seu duplo para uma realidade traumática. Quando ele volta a fumar aquele antigo cigarro, o gosto amargo não é só do alcatrão invadindo novamente sua boca, mas, sim, do seu passado, o gosto daquele reflete o estado das coisas que estavam naquela gaveta onde ele encontrou-o. É o passado e o familiar que retorna com outro gosto, um gosto estranho, um gosto de intranquilidade e desequilíbrio.

Fazia quatro anos que Mort deixara de fumar, e se houvesse algum cigarro sobrando naquela casa, era ali que os encontraria. Se encontrasse alguns, ele os fumaria. [...] Ele podia perceber, naquelas gavetas, camadas que eram quase geológicas – camadas de vida estival, congeladas e imóveis. E isso era calmante. Mort terminou com uma gaveta e passou para a seguinte, o tempo todo pensando em John Shooter e como a história de John Shooter – sua história, porra! – o deixava sentindo-se. (KING, 1992, p. 238)

John Shooter representa aquilo que retorna, o recalque, o indesejado, representa as mazelas que feriam o eu de Mort, e esse asco tem relação com a própria origem de Shooter, que ele classifica como desprezível:

Sei que uso roupas desprezíveis, que dirijo um veículo desprezível e venho de uma longa linha de gente desprezível, talvez isso me tornando também desprezível, mas não me torna, necessariamente, um desprezível estúpido. Um burro” (KING, 1992, p. 248)

Ao que tange ao elemento máquina de escrever, pode-se perceber uma recorrência inquietante no mesmo, ao passo que Mort, anteriormente produzia suas obras em manuscritos datilografados. Quando o apogeu do fortalecimento do duplo se consolida, a máquina de escrever velha toma o lugar do moderno processador de texto. É o passado de Mort que volta a assombrá-lo. É a prova da escri-

tura do manuscrito de John Shooter, manuscrito este, escrito por Mort nesta mesma máquina de escrever, mas escondido de alguma forma nas camadas mais profundas possíveis do seu eu. Shooter é Rainey.

E o aposento estava vazio. No entanto Shooter estivera ali, sem sombra de dúvida. Claro. O processador de texto de Mort jazia no chão, a tela era como um olho espiando, estilhaçado. Shooter acabara com o processador. Em cima da mesa ocupada antes por ele havia uma velha máquina de escrever Royal. [...] Havia um manuscrito encostado no teclado. [...] Era 'Janela secreta, secreto jardim'. [...] Caminhou para a máquina de escrever como que hipnotizado e pegou o manuscrito. [...] O processador de texto Wang e a impressora a laser System Five podiam ser considerados recém chegados. Durante a maioria da sua carreira como escritor, Mort usara aquela velha Royal. (KING, 1992, p. 332)

Como vimos, o inquietante está ligado à morte. Nenhum sujeito pode entender totalmente o mistério em torno da morte, e justamente a partir disso é que se cria esse ambiente inquietante. No que tange a autoria, o inquietante gira em torno da morte do autor: escrever para não morrer, ou como tentamos mostrar em nossa dissertação: morrer para poder escrever. Desta forma temos: a autoria como morte e a morte como autoria, uma vez que o autor precisa se dessubjetivar para poder escrever e a performance da enunciação dessubjetiva o escritor.

O próprio lugar é um recalque, foi lá que Mort escreveu a primeira versão de "Tempo de plantar". Shooter encontra-o por uma foto (dele em Tashmore) na orelha do livro. No trecho abaixo é possível ver o lugar que repousaram tanto manuscrito como chapéu. Lugar, chapéu e manuscrito representam o inquietante que sempre retorna ao mesmo lugar, mas de formas diferentes.

Foi até a porta dos fundos e a abriu. Ali, jazendo nas tábuas do piso, estava o chapéu preto de copa redonda que pertencia a John Shooter.

[...] O chapéu estava exatamente no lugar em que Shooter largara o manuscrito. E mais além, na entrada da garagem, ele via seu Buick. Tinha-o estacionado na esquina da casa, quando voltara na véspera – isso ele recordava – mas, agora, estava ali.

- O que foi que você fez? – gritou Mort Rainey subitamente, em meio ao sol da manhã, e os pássaros que chilreavam despreocupadamente nas árvores silenciaram de súbito. – O que, em nome de Deus, você fez?

Entretanto, se Shooter estava ali, espiando-o, nada respondeu. Talvez achasse que em breve, Mort descobriria o que ele havia feito. (KING, 1992, p. 303)

O lugar na trama influencia Mort, o qual se sente doente, sonolento, depressivo. A casa de Mort representa o seu próprio ser isolado e esquecido. É possível perceber que o tempo de Mort passou. Já é outubro, ele está num lugar, então, inóspito. Nem mesmo um tiro poderia ser ouvido, tiro este que poderia tirar uma vida, a sua própria vida. Mort precisa morrer por ele mesmo: John Shooter

Era uma casa grande, porém era uma residência de verão e Tashmore Green era uma cidade de veraneio. Haveria uns vinte chalés dando para aquela particular estrada, situados ao longo do norte da baía do Lago Tashmore, e em julho ou agosto a maioria deles ficava ocupada... porém julho e agosto já havia passado. Agora era fins de outubro. O som de um tiro, refletiu ele, provavelmente se dissiparia no ar, sem que ninguém percebesse. (KING, 1992, p. 230)

Ao descrever a casa de veraneio, pode-se perceber a metáfora do olhar de Mort sobre Shooter, um olhar distorcido. Mort precisa aproximar o nariz da “caixa de vidro” em que Shooter vive para melhor ver quem é seu visitante indesejável.

Os vidros das duas janelas eram refletorizados, isto significando que ele podia espiar o exterior, mas que quem tentasse olhar para o interior veria somente sua imagem distorcida, a menos que encostasse o nariz no vidro, com as mãos em concha aos lados dos olhos, a fim de evitar a claridade do dia” (KING, 1992, p. 232)

Tashmore era o refúgio criativo de Mort. Sua casa no lago era o ambiente mais familiar possível, uma vez que este é seu lar, portanto, não pode haver nada de estranho entre os cômodos e o quintal que vai se afunilando em um triângulo. Mas com o aparecimento de Shooter, Mort se vê prisioneiro dentro da própria casa, vê-se invadido por uma figura que está por todos os lados, principalmente nos espelhos.

## 4.2 O DUPLO COMO ESTÁDIO DO ESPELHO E O DUPLO COMO O OUTRO

Este segundo capítulo analítico explorou a relação eu/outro a partir da teoria lacaniana, principalmente no que tange a formação do eu. Da relação entre Mort e Shooter, ou seja, entre o eu e o outro, destacamos os seguintes elementos como pontos-chave para a nossa análise. Partindo do reflexo do espelho como metáfora da formação do eu pelo outro, destaca-se a voz, como representação tanto do inconsciente como de Shooter; a esquizofrenia, a figura do psicopata/serial killer, e, o sadismo e a vingança contra Amy.

Girou a maçaneta da porta do banheiro e a escancarou, empurrando-a contra a parede com tanta força que rasgou o papel de parede e destroçou a dobradiça inferior, mas lá está ele, lá estava ele, avançando com uma arma erguida, os dentes expostos em um sorriso de homicida, os olhos insanos, absolutamente insanos, e Mort baixou o atizador em um golpe sibilante, havendo tempo apenas suficiente para perceber que Shooter também esgrimia um atizador, e para perceber que Shooter não usava seu chapéu preto de copa redonda, e para perceber que não era Shooter em absoluto, para perceber que era ele, que o louco era ele, mas então o atizador estilhaçou o *espelho* acima da pia e choveram estilhaços de vidro com o reverso prateado por todos os cantos, cintilando à claridade penumbrosa, enquanto o armário de remédios caía dentro da pia. A portinhola encurvada se abriu com uma boca ofegante, cuspidando frascos de xarope para tosse, de iodo e de Listerine.

- *Matei um maldito, um fodido espelho!* – berrou ele esganiçadamente.

[...] Sua voz rouca, estranha e sem entonação. Não tinha a menor semelhança com sua própria voz. Era como ouvir-se em uma fita gravada, pela primeira vez. (KING, 1992, p. 290 - 291)

Ao se ter em vista o conceito de estádio de espelho lacaniano, na citação acima Mort enfrenta o espelho como se o seu próprio corpo estivesse fragmentado, como o bebê que ainda não se percebe unificado, e vê o duplo não como um reflexo, mas como uma ilusão de representação real. Quando o espelho se quebra, percebe que era ele mesmo que estava sendo refletido no espelho. Metaforicamente, é como se Mort, espelhando-se no outro, percebesse-se construído como eu.

Lacan (1949) instaura o conceito de estádio do espelho para mostrar que mesmo debilmente “motor” a criança consegue enxergar-se no espelho, e que

esse contato produz uma transformação nela (sujeito), uma vez que ela se vê como imagem. Ela pode se ver externalizada. Portanto, o estádio do espelho é um processo de identificação não só com o outro, mas consigo mesmo, bem como com a linguagem (função sujeito). Essa identificação, mesmo que seja na alteridade, configura o sujeito, exatamente no confronto entre o eu e o outro, mesmo que este outro seja uma estátua, um fantasma, um autômato. O espelho em Lacan representa o limiar do mundo visível, é o duplo que se incorpora na construção do eu. Funciona como uma Gestalt que identifica o ser a partir de sua completude, num processo mimético de captar o espaço pelo espelho e, ao fazê-lo, produz um efeito de insuficiência orgânica de sua realidade natural. Uma relação entre organismo (*Innwelt*) e sua realidade (*Umwelt*), o que mostra a natureza prematura do homem. O estádio do espelho permite que o sujeito crie e se apoie em uma armadura alienante, uma espécie de autômato dele próprio, uma imagem social.

Porém, muitas vezes, aquele corpo, outrora despedaçado, retorna nos sonhos ou em estados psíquicos instáveis, como na esquizofrenia ou na alienação paranoica, quando o eu especular se confronta com o eu social. Como se pode perceber no trecho acima, é no confronto com o espelho que aquele corpo despedaçado retorna a fim de se edificar como o duplo, a fim de fazer Mort se reconhecer como cingido, como outro e não como eu.

Ao retomar o mito de Narciso, seguimos no seu reflexo especular que a água produziu e que leva ao campo do amor a si próprio, que mais tarde com Freud seria classificado como representação da libido sexual. É nessa libido sexual de busca pelo prazer que a pulsão de morte apresenta o instinto pelo prazer e, ao mesmo tempo, pela aniquilação. Pois, é somente na pulsão de morte que os desejos podem ser saciados. Portanto, prazer e morte se encontram a uma função alienante do eu no estádio do espelho, a fim de edificar o sujeito, nem que para isso seja necessário roubar do outro a sua identidade.

No trecho: “Não obstante, ele ainda se sentia perturbado, inquieto, culpado... sentia-se desnorteado, de uma forma para a qual talvez não houvesse uma palavra. E por quê?” (KING, 1992, p. 239). O narrador mostra que não há um campo simbólico (uma palavra) que possa expressar o que essa alteridade do outro representa para a personagem. Mort Rainey no processo de encontro com o

seu duplo aparece desmembrado, sem um corpo unificado, sem uma identidade concreta. Na voz do narrador de King: “O pior daquilo não era físico. O pior era aquele senso desalentador, desnorteante, de estar fora de si de algum modo” (KING, 1992, p. 241) Mort se sentia fragmentado, fora de um corpo. O seu autômato havia se dilacerado no chão. O seu eu era um bebê em frente ao espelho.

Quando Mort, no início da narrativa, duvida da materialidade de Shooter é como se o seu corpo estivesse despedaçado, fragmentado: “Pensou: *este homem não me parece real. Dá a impressão de um personagem de alguma novela de William Faulkner*” (KING, 1992, p. 229). Essa dúvida também representa o duplo como uma imagem exterior que amedronta por sua semelhança, aqui relacionando ao inquietante freudiano.

Ao desenvolver da narrativa, Mort consegue perceber a construção do personagem Shooter a partir dos recalques da sua formação ideológica/biológica. No contato com o espelho (seu duplo), Mort constrói sua própria identidade, principalmente por aquilo que estava mais obscuro, por aquilo que ele tentava esconder de si próprio, mas que inevitavelmente vem a tona.

Estendeu o maço do manuscrito e, de fato, Mort se viu prestes a aceitá-lo. No entanto, sua mão retornou para junto do corpo, pouco antes que o indesejado não convidado visitante pudesse largar os papéis nela, como um oficial de justiça finalmente entregando uma citação a um homem que evitou recebê-la durante meses. (KING, 1992, p. 231)

A voz de Shooter se torna a voz do carrasco, a voz do seu oposto. É a alteridade violenta do seu duplo que o atormenta. Ao olhar para o espelho que é Shooter, Mort vê tudo o que queria esquecer, tudo o que ele não poderia ser, mas é. Em movimento contrário, a voz de Mort vai se apagando cada vez mais, ou seja, Mort vai se apagando cada vez mais, ele está para morrer.

[...] a voz de alguém sabendo o quão fatalmente fácil seria tornar-se ele próprio um linchador. Subitamente, Mort teve a sensação de estar em um quarto escuro, entrecruzado por fios da grossura de um cabelo, todos eles conduzindo a cargas de potentes explosivos. (KING, 1992, p. 252)

A voz de Mort fica muda, o autor não diz nada mais, ele está morto: “Abriu a boca e tornou a fechá-la. Nada havia que ousasse dizer, não agora. O aposento estava cheio de fios letais” (KING, 1992, p. 252). Portanto, quando um autor fica mudo, mesmo com as palavras dos outros, ele deve ser substituído. Quando não há mais palavras sobre o papel, o processo de enunciação acabou, o autor morreu.

Mesmo em perigo eminente, Mort não quer a presença da polícia, pois esta simboliza a ordem, a lei, e uma vez que a lei se estabeleça, o que é insólito se torna claro e explicável. Mesmo que o insólito sejam os seus próprios crimes. Ele se esconde da *lei-do-pai* de Lacan, aquela que representa o falo, que ordena e deseja.

Não, Mort. Não faz sentido. Quer fazer alguma coisa que faça sentido? Pois, então, chame a polícia. Isso faz sentido. Chame a polícia que venham até aqui e que o prendam. Diga-lhes para fazerem isso depressa, antes que você cause mais danos. Diga-lhes que façam isso, antes que você mate alguém.

Mort largou as páginas com um estrondoso grito selvagem, e elas desceram oscilando preguiçosamente à volta dele. Enquanto a verdade lhe penetrava no cérebro, de súbito, com denteado raio prateado. (KING, 1992, p. 333)

Há um processo gradativo de descoberta do duplo e da concretização desse duplo como ilusão de Mort. A cada *plot* narrativo os traços de demência e esquizofrenia de Mort vão aumentando. Vejamos este trecho que marca a alternância de realidade (lucidez) e sonho (loucura).

Sonhou com Amy. Naqueles dias Mort estava dormindo bastante e sonhando muito com Amy; acordar com o som de seus próprios gritos enrouquecidos era algo que não o deixara mais tão surpreso. - (KING, 1992, p. 233)

Foucault (1975) define esquizofrenia como “uma perturbação na coerência normal das associações — como um fracionamento do fluxo do pensamento — e por outro lado, por uma ruptura do contato afetivo com o meio ambiente, por uma impossibilidade de entrar em comunicação espontânea com a vida afetiva do outro (autismo)” (p. 8). Segundo o teórico, a esquizofrenia entra no conjunto das psicoses, “perturbações da personalidade global”, as quais alteram o humor e a vida

afetiva, bem como “uma perturbação do controle da consciência, da perspectivação dos diversos pontos de vista, formas alteradas do senso crítico” (p.10). Portanto, a esquizofrenia enquanto uma psicose atua sobre a personalidade que “torna-se, assim, o elemento no qual se desenvolve a doença, e o critério que permite julgá-la; é ao mesmo tempo a realidade e a medida da doença”. (FOUCAULT, 1975, p. 11)

Essa esquizofrenia em confronto com o estágio do espelho pode ser entendida quando a personagem, supostamente tem um contato com o Impossível do Real, ou seja, algo tão traumático que não pode ser simbolizado ou transformado em linguagem. Uma cena que mostra um possível contato, seria quando Mort empunhando uma arma flagra sua esposa Amy com o amante Ted Milner em um quarto de hotel:

De repente, imprevistamente, ele viu sua mão segurando uma chave-mestra de camareira. Viu a chave girando na fechadura da porta de um quarto de motel. Viu a porta abrindo-se. Viu os rostos surpresos acima do lençol, Amy à esquerda, Ted Milner à direita. O sono desarrumara a aparência dos cabelos sempre ajeitados dele, e Mort o achou um pouco semelhante ao Alfalfa, nos antigos temas curtos dos Pequenos Malandros. Ver os cabelos de Ted em sonolentos anéis parecidos a saca-rolhas, como nesse momento, também fez com que o homem lhe parecesse real pela primeira vez. Ele tinha visto o medo e os ombros nus dos dois. De repente, quase no acaso, pensou: *Uma mulher capaz de realmente roubar o seu amor, quando esse amor era tudo quanto.* (KING, 1992, p. 266)

Essa cena repete-se inúmeras vezes, ou melhor, ela retorna várias vezes para marcar um ponto central na vida de Mort. A perda de sua mulher, a traição, o afundamento na tristeza, o confronto com o orgulho ferido, são exemplos do que a personagem sofreu a partir dessa cena, mas que não aparecem claros na narrativa, pois o próprio Mort quer esquecer esse fato horrível. Mas, incansavelmente, ele sempre retorna. Talvez seja exatamente por esse fato que ele teria criado John Shooter, como justificativa para os seus eventuais crimes, que teriam, então, uma natureza essencialmente passional.

Vellasques (2008) configura os psicopatas como “indivíduos que cometem delitos” e “se caracterizam pela forma como executam esses crimes, em que se percebe uma grave deficiência de personalidade, demonstrada pela crueldade,

violência e falta de sensibilidade. Para ela “Os psicopatas têm como característica marcante o comportamento violento contra a sociedade, causado principalmente por um desvio de caráter”, e apresentam “boa inteligência, inconstância, insinceridade, infidelidade, falta de remorso, incapacidade de amar, vida sexual impessoal, entre outras”. (VELLASQUES, 2008, p.28)

Vellasques (2008) diferencia psicopata de *serial killer*. Para ela, os dois podem confluir para um mesmo sujeito, uma vez que o *serial killer* tem grandes chances de padecer de uma psicopatia, mas isso “não quer dizer que todo psicopata seja um serial killer, e que ele se tornará um assassino serial, uma vez que a psicopatia tem vários graus e que pode levá-lo a cometer outros tipos de delitos”. (p.36) Para Vellasques os psicopatas “não padecem de uma doença, e sim de um transtorno de personalidade, enquanto os psicóticos são doentes mentais, assim pode-se ter também serial killers psicóticos”. Ao analisar e perceber as características de um psicopata “chega-se à conclusão de que há grandes possibilidades de se tornarem serial killers, saírem das práticas de crimes pequenos ou de atos de sadismo e, em busca de excitação, passarem a cometer delitos contra seres humanos. (VELLASQUES, 2008, p. 36)

Mort-Shooter assassina Tom Greenleaf e Greg Carstairs com as ferramentas de sua garagem. Mort-Shooter assassina Tom para provar sua lucidez, uma vez que este era a única testemunha que poderia atestar, se ele realmente esteve com Shooter ou não, num dos encontros com o duplo. É o psicopata das histórias de terror descobrindo-se como autor. É o autor que se construiu como duplo de seus personagens e de toda literatura de terror.

Você matou dois homens, sussurrou a vizinha. Matou Tom, porque ele sabia que você esteve sozinho naquele dia. Depois matou Greg a fim de que ele não descobrisse, é claro. Se matasse apenas Tom, Greg teria chamado a polícia. E você não queria isso, não poderia enfrentar isso. Não, até que termine toda essa horrível história que tem contado... estava tão dolorido quando acordou ontem, tão rijo e tão dolorido. Entretanto, a causa não foi apenas por arrombar a porta do banheiro e depredar o box do chuveiro, certo? Sua atividade foi muito além disso. Precisava de Tom e Greg. E estava certo sobre a maneira pela qual os veículos rodaram por aí... mas foi VOCÊ quem ligou para Sonny Trotts, simulando ser Tom. O homem que acabasse de chegar à cidade, vindo do Mississippi, não saberia que Sonny era um pouco surdo, mas

VOCÊ sabia. Você os matou, Mort, VOCÊ MATOU aqueles homens! (KING, 1992, p. 334)

No trecho abaixo, Mort constata o final de seu casamento. É exatamente quando Shooter atea fogo na casa do casal, quando as lembranças se tornam apenas cinzas e devem desaparecer. No processo de construção como outro, Mort vai desvencilhando-se do passado e das marcas de sua vida com Amy. Para que ele possa se construir como outro, o que representa algo melhor que ele, como sujeito, e também como autor, uma vez que não produz mais nada, ele deve perder toda a identidade de Mort, nem que para isso ele precise criar o monstro que o guiará para a morte, como sujeito e como autor.

Foi enquanto faziam a enlutada excursão inspecionadora que ele adquiriu a convicção de que seu casamento com a anteriormente Amy Dowd, de Portland, Maine, estava acabado. Aquilo não era um 'período de tensão conjugal'. Não era uma 'separação experimental'. Não seria um daqueles casos que ouvimos falar volta e meia, quando as duas partes volta e meia voltam atrás em sua decisão e tornam a casar-se. Terminara. A vida em comum deles dois era história. Mesmo a casa em que haviam partilhado tão bons momentos não passava de vigas carbonizadas malignamente, caídas no buraco do porão, como os dentes de um gigante. (KING, 1992, p. 275)

O nascimento do duplo, a partir do divórcio, pode ser entendido como a metáfora que está presente na narrativa de Mort-Shooter, quando ambos descrevem onde a personagem que (supostamente) não merece o amor do herói deve ser enterrada. No fundo do quintal onde ele forma um ângulo reto, ou seja, um triângulo. O triângulo que tem Mort, Shooter e Amy como arestas e a traição/divórcio como vértice. A narrativa de Mort-Shooter alude ao canibalismo, à perversão, ao sadismo, uma vez que ele planeja matar Amy, plantar milho/feijão sobre seu corpo, e comer os grãos provenientes dessa safra. Sua relação com Amy é complicada. Mort tem por ela um sentimento duplo: ao mesmo tempo em que ainda a ama quer vê-la sofrendo:

Mort só conseguiu dormir quando já eram quase três da madrugada. Mexeu-se e remexeu-se na cama, até os lençóis se tornarem um campo de batalha e ele não suportá-los mais. Então, caminhou para o sofá da sala de estar, em uma espécie de transe. Deu com as canelas na descarada mesinha da sala de estar, praguejou em

voz monótona, deitou-se, ajeitou as almofadas atrás da cabeça, e quase imediatamente mergulhou em um buraco negro. (KING, 1992, p. 301)

Seu sadismo está no sofrimento de Amy, uma vez que ela o fez sofrer, como quando a casa deles “acidentalmente” pega fogo e Amy acaba perdendo lembranças de sua mãe: “Mort... a Bíblia da minha mãe... estava no quarto, na mesa da cabeceira... nela havia fotos de minha família... e... e era a única coisa... a única coisa dela que eu t-t-tinha...” (KING, 1992, p. 265) Da mesma forma quando ele faz coisas que ela detestava, como dar autógrafos: “Isso fez Mort pensar novamente em Amy e em como ela odiava os caçadores de autógrafos” (KING, 1992, p. 271.) Shooter é o agente da vingança e é pela dor e sofrimento de Amy que ele vai se construindo como um novo eu, o outro.

Na figura de Shooter, Mort procura vingança. Ele se sente feliz em vê-la sofrendo, tanto com a destruição das lembranças de sua mãe, com a destruição da casa, bem como com a perfuração da barriga da perna dela, quando Shooter tenta matá-la. Mas faz esse sentimento se prolongar, para sentir prazer com o sofrimento daquela que o fez sofrer. “Ele libertou a chave de fenda e a dirigiu à barriga da perna direita de Amy”, (KING, 1992, p. 339) E mais à frente,

Ainda sim, ele a amava. Era Shooter que ela odiava. Era Shooter que pretendia matá-la e depois sepultá-la junto ao lago perto de Bump, onde antes de muito tempo ela se tornaria um mistério para ambos. (KING, 1992, p. 335) [...]

O amor de Amy divide o nascimento do duplo de Mort. Quando há amor por Amy, Mort Rainey é o eu, mas quando o ódio e a ira entram em cena, Mort é John Shooter. É possível perceber, também, no trecho acima a presença do texto de Poe chamado *O gato Preto*, quando o personagem empareda sua mulher junto com o gato Pluto, culpado por todos os seus atos subversivos e violentos.

Mort não era um assassino, mas Shooter era um *serial killer*.

A ideia de assassinato jamais lhe cruzara a mente e tampouco pensava nisto agora. Nem mesmo quando Mort esgrimira a arma para eles, naquela terrível tarde num Motel, Amy não sentira medo. Não disso. Mort não era um assassino. (KING, 1992, p. 336)

Pode-se perceber o *grande Outro* lacaniano, colocado na voz de Zizek anteriormente, como aquela vozinha que fala na cabeça de Mort. Essa voz funciona, como o *Big Other*, apontando a lei, o caminho “correto” a ser seguido. Aquele que dá as coordenadas e aponta o erro, num jogo de vigiar e punir: “Se continuar pensando assim, não escreverá nada mais senão asneiras, censurou a voz interior. – Foda-se! – respondeu-lhe Mort” (KING, 1992, p. 257). Mort tem um contato direto com o seu subconsciente, uma espécie de voz que conversa com ele e funciona como um freio, uma medida preventiva, como o duplo de William Wilson:

Oh, quer parar com isso? Daqui a pouco estará acusando Shooter por seu divórcio e achando que tem dormido dezesseis horas em cada vinte e quatro porque Shooter está colocando Phenobarb em sua comida. E depois disso? Você pode começar a escrever cartas para o jornal, dizendo que o rei da cocaína na América é um cavalheiro residente em Traseiro do Corvo, Mississipi, chamado John Shooter. Que ele matou Jimmy Hoffa, sendo casualmente o famoso segundo atirador que disparou contra Kennedy. [...] Sim, o homem é louco... mas você acha mesmo que ele dirigiu cento e cinquenta quilômetros para o norte e massacrou sua maldita casa a fim de eliminar uma revista? Especialmente quando devem existir exemplares dessa revista por toda a América, ainda hoje? Fale sério! Bem, mas ainda assim... se ele fosse rápido... (KING, 1992, p. 263)

A vozinha dentro de Mort pergunta pelo porquê dos crimes. O grande Outro trabalha com a pergunta do porquê da criação do duplo. Essa voz representa o limiar entre o certo e o errado, funciona como um espelho que mostra o exterior, mas Mort não vê outro espelho senão aquele com o rosto de Shooter.

Então, após um intervalo, a vozinha perguntou quietamente: por que você fez isso Mort? Esse episódio totalmente elaborado e homicida? Shooter ficava dizendo que queria uma história. Mas não existe nenhum Shooter. O QUE VOCÊ QUER, Mort? PARA QUE você criou John Shooter? [...] O fato de Shooter poder matá-lo não importava. Morreria satisfeito, apenas em saber que havia um John Shooter, Mort, não era responsável pelos horrores que estivera considerando. (KING, 1992, p. 335)

Mas, ao contrário do que afirmava, era ele sim o culpado pelos crimes, Mort era Shooter. Nesse ponto pode-se perceber a edificação total do outro, o espelho foi reconstruído dos pedaços de um eu quebrado.

Não obstante, Mort sentiu que suas tripas começavam enovelar-se outra vez. – Eu o incriminarei sobre aqueles dois homens, em mais maneiras do que imagina – disse Shooter – e o senhor tem espalhado uma bela fileira de mentiras por aí. Se eu simplesmente

desaparecer, Sr. Rainey, aposto como se verá com a cabeça em um nó corredio e os pés em Crisco! (KING, 1992, p. 316)

Esses crimes representam a emancipação do famoso escritor para um assassino sanguinário que deve acabar com todos aqueles que tentarem provar sua inexistência. Tanto Greg como Tom são assassinados a sangue frio como numa novela de suspense, como um romance policial. Mort/Shooter é um personagem de Poe ambivalente pelo tempo.

Greg Carstairs sentava-se ao volante, com a cabeça virada para trás e uma chave de fenda – uma Philips, desta vez – enterrada até o cabo em sua testa, acima do olho direito. A chave de fenda viera de um armário, a despensa da casa de Mort. [...] Tom Greenleaf estava no banco traseiro, com uma machadinha plantada no topo da cabeça. Os olhos permaneciam abertos. Miolos secos haviam escorrido entorno das orelhas. Escrita no cabo acinzentado da machadinha, em letras vermelhas desbotadas, mas ainda legíveis, via-se uma palavra: RAINEY. Ela viera do depósito de ferramentas. (KING, 1992, p. 310-311)

Ao sentar sobre a máquina de escrever Royal com o chapéu de Shooter, Mort apresenta-se como Shooter, é a confirmação da sentença de Rimbaud, o eu é um outro:

Mort estava parado diante de uma velha máquina de escrever Royal; o monitor e o teclado de seu processador de texto jaziam emborcada no chão, [...] Ele tinha uma singular semelhança com um pregador rural. [...] Entretanto, o que acentua a semelhança era o chapéu. O chapéu preto, puxado para baixo, até quase tocar o topo das orelhas. (KING, 1992, p. 336-337)

Ao se tornar um escritor famoso, de certa forma, Mort perdeu sua identidade, tornou-se outro, foi construído como um outro. Portanto, há um movimento duplo: o autor de papel e o artista. Quando Shooter aparece o sujeito Mort revive, também, suas origens humildes, mas o que pode parecer a reconstrução de sua identidade mostra o seu fracasso como autor e sua ruína como sujeito.

Seu sucesso na atividade escolhida, após anos de luta, havia sido algo grandioso e recompensador para ele; por vezes, sentia-se como um homem que abriu caminho através de uma selva perigosa, onde a maioria dos outros aventureiros perecia, e tinha ganho um prêmio fabuloso pela façanha. Amy ficara satisfeita por ele, pelo menos no começo, mas para ela houvera uma amarga margina-

lidade: a perda de sua identidade, não somente como uma pessoa particular, mas como uma pessoa em separado [seu duplo]. (KING, 1992, p. 263) [...]

- Olá, Herb – disse. – Estou ligando pra você de um telefone público na praça do pedágio de Augusta. Meu divórcio foi homologado, minha casa em Derry queimou até os alicerces a noite passada, um maluco matou meu gato e aqui fora está mais frio do que a fivela do cinto de um caçador de poços – acha que é pouca diversão? (KING, 1992, p. 272)

Quando Mort dorme, o seu duplo age de forma violenta e comete os crimes: a destruição da casa se deu no meio tempo em que Mort dormia. Dormir é exatamente deixar de lado a essência do eu e travestir-se no “sonho” do outro. Dormir é entrar na dimensão da ficção dentro da ficção. Propositalmente Mort sempre está sonolento e dorme horas e horas no tempo da narrativa. O sono na obra é o entremeio entre o que é real e o que é fictício. “Virou-se sobre o lado do corpo pensando que, esta noite, demoraria bastante a dormir... mas então o sono o envolveu em uma onda negra e uniforme, e se alguém veio espioná-lo enquanto dormia, ele nunca soube” (KING, 1992, p. 268).

Esse processo de encontro com o outro que ele é, se dá quando Mort possui a prova da autenticidade da sua história, provando, então, que ele não plagia- ra ninguém. Mas, ele esconde as páginas que contém o texto, rasga-as e as coloca no porta-luvas da Buick.

Agora que tinha a revista, sentia que tinha a necessidade de ir embora dali, de voltar para casa. Era uma necessidade tão forte, que chegava a ser elementar. [...] Em sua angústia e confusão, chegou a pensar em dar a Juliet uma gorjeta para fazê-la calar-se [...] Sentou-se no Buick com o pacote azul no colo, não gostando do jeito como todos lhe diziam que parecia doente, gostando ainda menos do jeito como sua mente vinha funcionando. Não importa. Está quase terminado. (KING, 1992, p. 330)

Dessa supressão da verdade que o salvaria, ele se assume de vez como Shooter ao ponto de enfrentar Amy não mais como Mort, mas como seu duplo. É nesse momento que ele tentará concretizar a sua história. Ele vai tentar provar que sua obra vai além de palavras neutras sobre um papel em branco, ele quer sua literatura viva, além da própria ficção.

Por um momento, Amy permaneceu parada no mesmo lugar. Mort não a mataria; se possuísse tendências homicidas, certamente teria matado alguém naquele dia, no Motel.

Então, vendo a expressão nos olhos dele, compreendeu que também Mort sabia disso.

Só que esse homem não era ele. (KING, 1992, p. 338)

John Shooter matou Mort e tomou seu lugar. Aquela voz que se fazia cada vez mais forte tomou de vez o lugar da voz muda do autor Mort. Quem fala agora é John Shooter. Mort está morto.

- Mort? O que há de errado? O que há...

- ligou o número errado, mulher não tem nenhum Mort aqui. Mort está morto. – os olhos continuavam penetrantes, firmes – ele andou fazendo um bocado de tolices por aí, porém no fim não podia mentir mais para si, muito menos para mim. Não toquei um dedo nele, senhora Rainey. Juro. Ele escolheu a saída dos covardes.

- porque está falando assim? – perguntou Amy.

- eu sempre falei desse jeito – replicou ele, com leve surpresa. – lá no Mississippi, todo mundo fala assim.

- pare com isso!

- não entendeu o que eu disse? – perguntou ele. – não é surda, é? Ele está morto. Ele se matou. (KING, 1992, p. 337)

Ao olhar para o autômato que ele criou dele mesmo, Mort vê o espelho, a máquina de escrever, o chapéu. Percebe sua voz cada vez mais fraca, enquanto a voz do outro aparece cada vez mais forte. É alertado pela voz dentro da sua cabeça (big Other) sobre os perigos de encontrar esse autômato, esse duplo. Mas, mesmo assim, esse encontro consigo mesmo, esse retorno da imagem externalizada no espelho de si, traz com ela tudo o que outrora deveria ficar escondido. Amy é o problema central. De seu relacionamento com ela é que o abismo que espera o sujeito Mort Rainey se abre, e o engole para emergir John Shooter que representa, a quebra do espelho, a morte de Mort e de sua obra.

#### 4.3 O DUPLO COMO LINGUAGEM

O conto *Pierre Ménard, autor do Quixote*, (1944) de Jorge Luis Borges, narra a reinvenção do romance cavaleiresco *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes,

por Pierre Ménard, autor simbolista que possui uma obra singela, a qual é apresentada pelo narrador do conto. O que chama a atenção na trama e interessa a este estudo é a produção de uma obra conceitual e “clássica”, pensando nos moldes do cânone, que será renovada quando um novo autor se apropria da escrita anterior e a ressignifica, colocando novos parâmetros interpretativos, uma vez que o autor, então, Pierre Ménard, simboliza o sujeito da enunciação que não só leu o Quixote de Cervantes, mas, também, leu tudo o que fora feito a partir dele, as inúmeras paródias, paráfrases, estilizações, e, é claro, apropriações. Todos os autores que dialogam com a função autor de Cervantes, (re)produziram obras novas, com outros significados e possibilidades interpretativas.

Para Compagnon (2010) “toda interpretação é uma assertiva sobre uma intenção. Se a intenção do autor é negada, uma outra intenção toma seu lugar, como no Dom Quixote de Pierre Menard.” (p. 93) Sempre há um texto e sua intenção, se não é a de Cervantes é a de Menard, uma intenção que é atualizada, assim como o texto de Cervantes. (COMPAGNON, 2010, p. 94)

Ménard tenta reescrever a obra de Cervantes,

Não queria compor outro Quixote — o que é fácil —, mas «o» Quixote. Não vale a pena acrescentar que nunca encarou a possibilidade de uma transcrição mecânica do original; não se propunha copiá-lo. A sua admirável ambição era produzir umas páginas que coincidissem — palavra por palavra e linha por linha — com as de Miguel de Cervantes. (BORGES, 2007, p. 38)

Mas logo desiste percebendo que sua obra só faria sentido se ela se significasse no agora.

Ser no século xx um romancista popular do século XVII pareceu-lhe uma diminuição. Ser, de algum modo, Cervantes e chegar ao Quixote pareceu-lhe menos árduo — por conseguinte, menos interessante — do que continuar a ser Pierre Menard e chegar ao Quixote, através das experiências de Pierre Menard. (BORGES, 2007, p. 39)

Com uma apropriação que enriquece e subverte o sentido do texto de Cervantes, Pierre Ménard faz um texto ímpar, mesmo sendo uma cópia literal.

O texto de Cervantes e o de Menard são verbalmente idênticos, mas o segundo é quase infinitamente mais rico. (Mais ambíguo, dirão os seus detractores; mas a ambiguidade é uma riqueza.) É uma revelação cotejar o Dom Quixote de Menard com o de Cervantes. Este, por exemplo, escreveu (Dom Quixote, primeira parte, nono capítulo): «... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.» Redigida no século XVII, redigida pelo «engenho leigo» Cervantes, esta enumeração é um simples elogio retórico da História. Menard, em contrapartida, escreve: «... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.» A história, mãe da verdade: a ideia é espantosa. Menard, contemporâneo de William James, não define a história como uma investigação da realidade, mas sim como a sua origem. A verdade histórica, para ele, não é o que aconteceu; é o que julgamos que aconteceu. As cláusulas finais — «exemplo e aviso do presente, advertência do porvir» — são desafrontadamente pragmáticas. (BORGES, 2007, p. 42 - 43)

Em *Janela Secreta, Secreto Jardim*, logo na nota de abertura, Stephen King, ele-mesmo, explora a ideia de janela como sinónimo de ângulo. Como na narrativa de Borges, com a renovação da perspectiva, a obra como um todo ganha novos significados. Para Stephen King (1992), “sentar-se à máquina de escrever ou pegar o lápis é um ato físico; o análogo espiritual é espiar através de uma janela quase esquecida, uma janela oferecendo um panorama comum, visto de ângulo totalmente diferente... um ângulo que transforma o comum em extraordinário. A tarefa do escritor é espiar por aquela janela e relatar o que vê” (KING, 1992, p. 228). Se partimos do pressuposto de que na referida obra de King há dois autores e uma mesma obra separada temporalmente, e, principalmente, exposta a um novo tempo, a um novo olhar, pode-se dizer que esse segundo, mesmo sendo o mesmo, como acontece em Borges, ganha em significado, uma vez que viveu o hiato entre a enunciação da obra anterior e toda a recepção consequente. No caso específico, tem um sentido além, pois o duplo de Mort Rainey, John Shooter, simboliza exatamente a superação dele próprio. Mort deve acabar com aquilo que faz com que ele sofra, seu duplo. Aquele que tira-o do seu equilíbrio, aquele que piora sua situação doentia. Mas acabar com o outro, uma vez que esse outro é seu reflexo, é acabar consigo próprio: “Uma parte sua quer brigar, mas há uma coisa que não entende: se nós dois começarmos a brigar, isto só vai acabar quando um ou outro estiver morto”. (KING, 1992, p. 256)

Ao se pensar em intertextualidade na narrativa de King, destaca-se logo no início a alusão à semelhança de Shooter a um personagem de William Faulkner. Mais à frente, associa a figura de Shooter aos Snopes, personagens incendiários das novelas de Faulkner:

- Tem razão – disse – Era um sulista, mas não era um Snopes.
- O que significa isso? – perguntou Bradley, algo desconfiado.
- É uma velha piada, tenente – disse Amy – Os Snopes eram personagens de algumas novelas de William Faulkner. Seu primeiro impulso na vida foi incendiar celeiros. (KING, 1992, p. 278)

No conceito de autoria, a presença de Faulkner em King reforça a ideia de um texto criado a partir de banco de discursos predispostos. Perceber a construção de um personagem semelhante a um personagem de Faulkner, é reconhecer King como leitor de Faulkner. É apresentar King como um Menard que não se apropria do texto, mas que ressignifica Faulkner a partir dos seus próprios traços discursivos.

O autor Stephen King dialoga com Edgar Allan Poe. E não é só a obra “O gato Preto” (1843) que aparece como um intertexto em *Janela Secreta, Secreto Jardim* (1992). Há uma relação de intertextualidade com a obra *William Wilson* (1839), anteriormente citada. Mort-Shooter funcionam de forma semelhante ao duplo de William Wilson, uma vez que eles representam o recalque materializado. Não só diferem no fato de William Wilson ter um duplo de aparência física e psíquica personificado, ao passo que Shooter é uma imagem de oposição à figura de Mort, mas que representa exatamente aquilo que Mort tentava esconder no mais profundo do seu psiquismo. Pode-se afirmar que Shooter é um William Wilson revestido pelo tempo. Repaginado a luz de outras teorias, principalmente, no que tange a psicanálise. Shooter é um William Wilson muito mais complexo, visto que ele dialoga com as psicopatias, com a esquizofrenia, com o *serial killer*. Como apontamos a partir do texto de Borges, o contexto de produção da obra e todas as leituras e teorias que emergem depois de sua produção ajudam a fortalecer e, muitas vezes, multiplicar o significado original da obra.

Shooter é aquele que vem para assassinar Mort com seus desejos mais obscuros e mais sádicos, com a idealização de vingança, pela traição de Amy. Ele pretende enterrá-la no canto do quintal, plantar legumes sobre ela e, depois, co-

mê-los. O jardim de Amy, secreto, era o destino que Mort/Shooter planejara para ela:

Pensou no pequeno estúdio dela, com sua claridade límpida e saudável, e o zumbido hipnótico da secadora atravessando a parede, seu pequeno estúdio com a janela secreta, único aposento da casa inteira que dava para o estreito e apertado ângulo de espaço formado pela casa e o L do estúdio dele; refletiu no quanto Amy pertencera aquela casa e no quão pouco parecia pertencer a esta. (KING, 1992, p. 282)

Ao se trazer a discussão dois outros textos, não se pretende fazer aqui uma análise de literatura comparada. Mas, somente aludir a alguns exemplos que achamos importantes, principalmente para mostrar como esses textos tem uma ligação com a narrativa de King. O intertexto com Poe e a questão da autoria com Borges.

Mort afirma que Shooter não tem consciência da apropriação que cometera, mas equivoca-se não sabendo ainda que o que ocorre é uma intratextualização, quando Mort utiliza de um dos seus textos para fazer o mesmo texto, mas, novo paradoxalmente: “[...] porém surgira a ideia de que talvez Shooter não tivesse memória consciente de ter cometido o plágio” (KING, 1992, p. 254-255).

A linguagem possui um movimento duplo que impulsiona dois polos distintos. As palavras sobre o papel em branco conduzem à um universo de fábulas e sonhos e também para o vazio delas próprias. O autor de papel tem o dever de escrever para subjetivar-se enquanto tal, mesmo que seja somente no momento da enunciação, pois ele não é autor de nada, é, somente, um manipulador de textos deixados por outros autores de papel. Mas, o autor é apaixonado pela ausência, pela ausência das palavras. Ele que preencher o vazio que lhes falta. O autor ama a literatura. Morton Rainey antes de morrer como sujeito e como autor, amou a literatura. E, talvez, o seu erro foi exatamente esse, amar demais a literatura, entregar-se de corpo e alma, deixar de lado tudo para abraçar a literatura. Amy, sua esposa, acusa-o de trocá-la pela literatura:

- [...] Estou tentando dizer é que, mesmo quando você estava aqui, ficava muito ausente. Tinha sua própria amante, compreenda. O trabalho era sua amante. [...] Como odiei essa vagabunda

Mort, Mort! Era mais bonita do que eu, mais inteligente, mais divertida. Como eu poderia competir? (KING, 1992, p. 320)

A literatura matou Mort, a literatura matou o autor. Metaforicamente, na narrativa de King, é a literatura que inicia o processo de destruição do sujeito Mort, uma vez que sua mulher o deixou, e quando ele se descobre trocado já é tarde demais, vai perdendo tudo, vagarosamente até perder sua própria identidade e morrer. Mort morre pelos braços de seu personagem mais que perfeito, morre pelo duplo que atira com uma arma feita de palavras que acertam seu coração como um ponto final.

O indicador estava manchado por um pequeno ponto de sangue. Havia uma certa semelhança com pontuação – o ponto que encerra uma frase. Shooter olhou pensativamente para aquilo. Depois deixou as mãos caírem e olhou para Amy. (KING, 1992, p. 340) [...] Ele tomou o cuidado de remover cada traço de si mesmo. Tinha um canivete consigo, e provavelmente o que usou para isso. As páginas que faltavam foram encontradas no porta-luvas de Buick. (KING, 1992, p. 345)

Antes de iniciar a narrativa, o próprio King aponta algumas notas sobre o texto e destaca a relação entre o texto literário (ficcional) e a realidade. Nas palavras de King: “Algumas vezes, no entanto, as janelas se quebram. Creio que, mais do que qualquer outra coisa, esse é o interesse desta história: o que acontece ao observador de olhos arregalados quando a janela entre a realidade e a irre- alidade se quebra, quando as vibrações começam a voar?” (KING, 1992, p. 228). É exatamente nesse limiar entre ficção e realidade que a narrativa de King caminha. Mort está entre o sonho e a realidade: “Estou bem. Foi tudo um sonho e eu estou bem.” (KING, 1992, p. 322); ou mais profundo, entre a loucura e a lucidez:

Mort refletiu que Greg Carstairs devia ter sérias dúvidas sobre sua sanidade, a esta altura dos acontecimentos, de nada valendo os protestos em contrário. Um olhar à porta despencada do banheiro, à porta esvaçada do boxe da ducha e ao estilhaçado armário de remédios, bem pouco faria para aumentar a confiança de Greg em sua racionalidade. Recordou ter pensado que Shooter talvez estivesse tentando fazer com que os outros o julgassem louco. A idéia não lhe pareceu idiota, em absoluto, agora que a examinava à luz do dia; pelo contrário, era mais lógica e crível do que nunca. (KING, 1992, p. 301)

A obra de King propicia uma discussão metalinguística muito vasta. Na narrativa em questão, pode-se perceber a presença de questionamentos que giram em torno da arte dentro da própria arte. Ao construir o personagem ou desconstruí-lo, King mostra de que forma as próprias palavras participam desse processo. Mort dessubjetiva-se ao remover “cada traço de si” ao construir o outro, o seu duplo. O outro que vai tomar o seu lugar como eu.

Barthes fala sobre a morte do autor e como um texto é um tecido de citações. Portanto, na narrativa de King, Shooter simboliza a volta à origem. Ele não quer saber da obra, ele quer a história, a primeira publicação. Como se, metaforicamente, fosse possível voltar aos primórdios das narrativas orais do primeiro contador de histórias. E quem terá a materialidade inata da origem? Todos os textos e nenhum deles.

“O livro não me interessa. O livro não me interessa nem um pouco! Eu quero ver a história! Mostre-me a revista que publicou a história a fim de que eu mesmo possa lê-la. – Não tenho a revista aqui.” (KING, 1992, p. 253)

É na morte do autor que nasce a obra. Shooter quer que Mort escreva uma história para ele e assine com seu nome, como pagamento pelo roubo da primeira. Shooter simboliza a morte de Mort como autor que deve renovar-se a cada obra. Em Foucault, para que o ideal de originalidade da modernidade se consolide, o autor deve matar a si próprio para que sua obra renasça melhor e mais forte. O autor deve ir além do autor.

Ao destruir sua casa, alegoricamente Mort-Shooter destrói sua própria obra. Todas as primeiras edições e manuscritos a serem editados ainda estavam dentro dela. Mort tem que matar o velho para que o novo renasça das cinzas (de sua própria casa). O que representa uma atitude futurista, destruir para que a nova arte possa nascer sem diálogo com o passado.

Barthes afirma que a escritura nada mais é do que a destruição de toda e qualquer voz no texto literário. O autor não escreve mais, o escritor somente *perfora* no texto a partir de um tecido de citações. Quando há um texto, não há mais um autor. A vida do autor dura o instante da enunciação. No trecho abaixo é possível perceber a preocupação da personagem ao discutir a autoria e descobrir que não há origem no discurso, tudo o que se traduz enquanto sentimento é através da voz do outro:

O que, exatamente, isso queria dizer? Não quanto aquela particular história? Teria ele já roubado o trabalho de mais alguém?

Pela primeira vez desde que Shooter batera à sua porta com aquele maço de páginas, Mort considerou a questão seriamente. Um bom número de críticas sugerira que, de fato, ele não era um escritor original, que a maioria de suas obras consistia de histórias já contadas. Ele recordava Amy lendo uma crítica sobre *O menino que tocava realejo*, que primeiro reconhecia o ritmo e legibilidade do livro, para então sugerir uma certa derivação de sua trama. Amy havia dito: ‘e daí? Estas pessoas não sabem que existem somente cinco histórias realmente boas, e que os escritores apenas as contam e recontam, com personagens diferentes?’

Pessoalmente, Mort acreditava que houvesse pelo menos seis histórias: sucesso; fracasso; amor e perda; vingança; identidade trocada; a busca por um poder mais alto, fosse deus ou o demônio. Ele contara as primeiras quatro incessante e obsessivamente, mas ao pensar nisso agora, ‘Tempo de plantar’ encarnava pelo menos três daquelas ideias, admitiu para si mesmo. Entretanto, isto seria plágio? Se fosse, cada novelista em atividade no mundo seria culpado do crime. (KING, 1992, p. 296)

Ou ainda, quando o narrador exprime a virtualidade da obra enquanto literatura, uma vez que ela existe na instância do papel, e longe dele a obra é somente um emaranhado de discursos,

Bem, uma história era uma coisa, uma coisa real – a gente podia imaginá-la assim, em especial havendo um pagamento por ela – mas de outro modo, mais importante, não constituía coisa alguma, em absoluto. Nem mesmo era um vaso, uma cadeira ou um automóvel. Era tinta no papel, porém ela não era a tinta e tampouco era o papel. As pessoas costumavam perguntar a ele de onde tirava suas idéias e, embora se esquivasse à pergunta, ela em geral o deixava sentindo-se vagamente envergonhado, vagamente espúrio. Os outros pareciam acreditar que existisse um Depósito Central de Idéias em algum lugar e uma legendária cidade de ouro perdida, em qualquer outro lugar – e que ele possuía um mapa, permitindo-lhe ir até lá e voltar. Mort, no entanto, sabia a verdade. Podia recordar onde estivera, quando determinadas ideias lhe vinham à mente, como sabia que a ideia era, em geral, o resultado de ver ou sentir alguma similar conexão entre objetos, eventos ou pessoas que nunca pareciam ter tido qualquer relação antes. Entretanto, isto era o máximo que podia fazer. Quanto ao motivo de ver aquelas conexões, de querer extrair histórias delas... não havia a menor pista. (KING, 1992, p. 332)

Quando se trata da função autor em King, duas perguntas aparecem: a) Quais traços de uma obra podem caracterizá-la como uma obra de King? E, b)

Quais traços destes são realmente de King e não de outros autores, os quais fazem parte do cabedal de leituras de King, como Poe, por exemplo?

O ato da escrita é um ato de morte, ao mesmo tempo que o texto é aquele que imortaliza o autor como um nome, Poe ou King por exemplo, é aquele que mata o sujeito. Escrever é um ato de constante morrer, o sujeito desaparece no ato da escrita. Seguindo Barthes, Foucault afirma que a marca do autor é exatamente a sua ausência. Mas como encontrar uma função autor a partir de um nome? Lembrando que o nome do autor é o responsável tanto por responsabilizar o autor nos seus atos de transgressões discursivas, bem como reagrupar os discursos que o envolvem. Portanto, é necessário caracterizar a função autor em quatro quesitos: a) há um sistema jurídico/institucional que contém, articula e determina um discurso; b) varia de época, de sociedade e meio; c) é definida por uma série de combinações complexas, não apenas por uma atribuição a um indivíduo; e, d) não remete a um indivíduo real – várias posições-sujeito podem ocupar uma função-autor.

King é um leitor de Poe. Poe pode ser considerado um fundador de discurso, segundo Foucault. Poe é o pai do gênero terror, assim como Freud é o pai da psicanálise e Marx o fundador do materialismo histórico. Portanto, King representa um retorno a uma origem discursiva, a um discurso fundador. Mas, não há um retorno a nenhuma origem. O que há é uma transformação desse discurso. Ao retornar a Poe, King percorre caminhos específicos que transformam o discurso do gênero do terror fazendo com que a literatura de King se individualize.

## 5 CONCLUSÃO: O DUPLO COMO AUTORIA E AUTORIA COMO DUPLO

Escrever é entrar nas camadas mais profundas da língua, longe mesmo do eu, é um distanciar-se da realidade, indo em busca do canto das sereias de Blanchot, em um livro por vir. Não há originalidade, somente o remoer dos significados mutantes das palavras e das coisas. Para Deleuze (2011), “não são as duas primeiras pessoas que servem de condição à enunciação literária; a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos retira o poder de dizer Eu (o “neutro” de Blanchot)” (p. 13). E avança afirmando que, “também o escritor como tal não é doente, mas médico, médico de si próprio e do mundo. O mundo é o conjunto dos sintomas cuja doença se confunde com o homem”. Portanto,

[...] a literatura surge então como uma tarefa de saúde: não que o escritor tenha forçosamente uma grande saúde (haveria aqui a mesma ambiguidade que no atletismo), mas usufrui de uma irresistível pequena saúde que vem daquilo que viu e escutou, das coisas demasiado grandes para ele, demasiado fortes para ele, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, e que lhe dá, no entanto, devires que uma grande saúde dominante tornaria impossíveis. Do que viu, do que escutou, o escritor regressa com os olhos vermelhos, os tímpanos furados. (DELEUZE, 2011, p. 14)

Esse escritor que regressa macerado da própria língua é aquele que desautomatiza o mundo num ato de saúde. Esse processo de desautomatização da linguagem a arte vai se tornando uma exímia representação formal delicada e expressiva. Quando Deleuze (2011), alude a obra de Mallarmé afirmando que,

O que a literatura faz na língua surge agora melhor: como diz Proust, aquela traça nesta uma espécie de língua estrangeira, que não é outra língua, nem um patois reencontrado, mas um devir-outro da língua, uma minoração dessa língua maior, um delírio que a transporta, uma linha de feiticeira que se escapa do sistema dominante. Kafka fazia dizer ao campeão de natação: eu falo a mesma língua que vós, e porém não percebo uma palavra daquilo que dizeis. (DELEUZE, 2011, p. 16)

Esse escritor é John Shooter. Um duplo que regressa com os olhos vermelhos e com os tímpanos perfurados por ele próprio. Um autor duplo de dupla auto-

ria. Um autor que nasce do autor. Um autor que nasce num ato de morte, num ato de assassinio do autor. Metaforicamente John Shooter nasce no processo de enunciação da própria personagem autor Mort Rainey. O autor Mort deve morrer para que sua literatura permaneça viva na figura de seu carrasco John Shooter.

Ao longo deste trabalho foram apresentados alguns conceitos importantes que a obra *Janela Secreta, Secreto Jardim* (1992), de Stephen King problematiza. Trabalhamos com uma perspectiva que buscou unir duas problemáticas que integram num campo de interface, ou seja, entre a língua e a literatura. O estudo da língua aliado ao estudo da literatura foi importante para desvelar o problema da autoria e sua relação com o duplo.

Stephen King cria Mort-Shooter em coautoria como todo o cabedal literário do duplo anterior a ele. Ele cria um autor ficcional fracassado psicicamente que percebe um duplo nascer de sua escrita dupla. King cria Mort que, paradoxalmente, para não morrer cria Shooter. King aponta a morte do autor que mata a si próprio para não morrer.

O sujeito morreu, o autor morreu, Mort Rainey morreu. Mas quem é Mort-Shooter? É um sujeito que se configura duplamente, com múltiplas faces. Mort-Shooter é um escritor construído a partir de muitos autores. Mort, como autor, é metaforicamente um duplo do próprio King, principalmente pelo diálogo com Edgar Allan Poe nas obras de ambos. Shooter excepcionalmente é a representação dos recalques de Mort. Ele representa o psicopata que Mort se tornou após a traição de Amy. Shooter é quem mata o gato Bump, bem como os personagens Tom Greenleaf e Greg Carstairs.

O nome Morton Rainey, aparece abreviado grande parte do texto como Mort, ou seja, a aproximação com a morte está no próprio nome. Seu sobrenome também reflete um pouco sua personalidade em transposição, Rainey vem de *rain* que significa chuva em inglês, o sufixo *-ey* transforma este substantivo em um adjetivo: chuvoso. Mort é um sujeito nublado e chuvoso, fragmentado e obscuro, quase um personagem das narrativas de Poe. Portanto, a relação do nome com a morte remete à sua necessária morte metafórica como autor e como sujeito. A morte necessária do velho: Mort, para o nascimento do novo: Shooter (atirador), o atirador, o assassino, ou seja, o próprio sujeito que deve matar o sujeito-autor. É o autor-atirador (assassino) que deve matar o autor-nebuloso (chuvoso), num pro-

cesso de autorenovação autoral que se assemelha ao processo de autoria do século XX desde o Romantismo.

Shooter intertextualmente representa todos ou outros autores (textos) que fazem parte do cabedal literária anterior a Mort, e, por assim dizer, King. O duplo Mort-Shooter é um personagem construído a partir dos personagens de Poe, mas revestido pelos termos e conceitos da contemporaneidade, tais quais serial killer e esquizofrênico. Mort-Shooter pode ser considerado o “passo à frente” nas narrativas de horror eternizadas por Edgar Allan Poe.

Em Bakhtin destacam-se os termos dialogismo e ambiguidade: no diálogo que King faz com Poe, ele se apropria das narrativas de Poe, mas incorpora aspectos do seu tempo e espaço; e, a ambivalência desse diálogo ganha novos sentidos com o passar dos tempos, tanto velhos como novos. Mort-Shooter pode ser interpretado a partir das leituras de Poe, bem como das leituras da modernidade, uma vez que são acrescentados novos significados, principalmente pelo avanço da psicanálise e o aparecimento de conceitos como *serial killer* e esquizofrenia, ou seja, conceitos que não seriam possíveis para o leitor da época de Poe, mas que são na contemporaneidade. Tanto leitor como autor utilizam-se de seu tempo e espaço para significar a obra.

Como se pode perceber, os autores metaforicamente se configuram historicamente como duplos de seus antecessores uma vez que dialogam incansavelmente com eles: Virgílio como duplo de Homero, Ovídio como duplo de Virgílio, Camões como duplo de Petrarca, etc. Dessa forma, King se configura como um duplo de Edgar Allan Poe, não como um duplo de carne e osso ou uma representação psíquica dupla, um alter ego por exemplo. Mas sim um autor duplo. Uma autoria como duplo e um duplo como autoria. Uma vez que suas obras dialogam em constante ambivalência. O autor King pode ser considerado um duplo de Poe ao passo que suas obras dialogam. Como vimos, é possível ler na obra *Janela Secreta, Secreto Jardim*, de Stephen King, personagens e tramas das narrativas de Poe. Pode-se perceber algumas referências, como quando Mort-Shooter busca vingança após descobrir que está sendo traído. Sua mulher Amy está tendo um caso com Ted Milner, o qual se tornaria seu marido depois. Mort-Shooter busca vingança como o personagem do conto *O Barril de Amontilhado* que empareda o inimigo, Fortunato, em vida, uma vez que este ultrajou-o.

Na novela analisada de King destaca-se também o tema do canibalismo quando Mort-Shooter pretende enterrar sua vítima (Amy), plantar frutos e cereais sobre o cadáver enterrado para depois come-los. Poe em *Arthur Gordom Pym* (1838), narra a história de um marujo que é comido ao perder um jogo de sorte, o qual levaria o perdedor a se torna a única comida dos tripulantes do navio.

Do conto *O Gato Preto* destaca-se a relação Poe-King, ou seja, o autor King como duplo do autor Poe em dois momentos. O primeiro em relação ao assassinato do gato Bump, o qual na narrativa de Poe chama-se Pluto e foi enforcado pelo personagem principal que mata sua esposa mais a frente e coloca a culpa no gato. Na narrativa de King, Shooter mata o gato Bump e depois tenta matar Amy mulher de Mort. Pode-se dizer que ele como Shooter assume seu estado de psicopata, não desvia o porquê dos seus atos para um animal, ele próprio assume seus crimes e vê obrigação nisso. O segundo ponto repousa no incêndio da própria casa, exatamente como na obra de Poe, ambos ateam fogo a própria casa, mas na primeira narrativa, segundo o personagem, o culpado é o gato.

Outro conto que reafirma esse diálogo entre King e Poe é William Wilson. Na narrativa de Poe, o duplo de William Wilson é aquele que impede ou tenta impedir os atos transgressores dessa personagem. Já na narrativa de King, Shooter é o próprio mal que nasce a partir de Mort. Ao contrário de William Wilson, Mort tem que defender-se dele próprio, enquanto o duplo de William Wilson defende ele do mundo.

Ao longo deste trabalho mostrou que o autor como fruto de uma crítica capitalista/burguesa deu lugar ao escritor que *performa* somente no ato da enunciação. De que forma então, trabalhar um autor como Stephen King que tem um grande apelo comercial em suas obras sendo considerado um best-seller mundial. A própria obra de King é dupla, bem como sua autoria. Como mostramos o sujeito-autor de King é aquele capaz de manipular os textos de seus antepassados, principalmente as obras de Poe, com o qual aparentemente mais dialoga. Mas o autor de carne e osso, a pessoa do autor King, representa um fenômeno de vendas e seus estão sendo utilizados pelas mais variadas mídias e representam lucros estratosféricos. Desta forma, ao delimitarmos pessoa de autor, podemos destacar a diferença entre o sujeito-autor e sujeito King, uma vez que sua função-autor desassocia-se da figura pública e milionária que ele representa enquanto

fenômeno de vendas.

Como foi discutido ao longo deste trabalho, o que era visto como uma homenagem aos mestres na antiguidade, atualmente se configura como um incansável diálogo entre obras e épocas. Mort Rainey fica confuso ao ponto de sentir culpa, pois ele sabe que não plagiou, ele sabe que sua escrita transpassa o outro é um “roubo” sadio e legal.

Enquanto media o café com a mão trêmula. Pensou em seus constantes, estridentes protestos de que não havia plagiado a história de Shooter, de que jamais plagiara alguma coisa. Não obstante, plagiara, claro. Uma vez. Apenas uma. (KING, 1992, p. 323)

Mort é acusado por Shooter de roubar a sua história, mas até que ponto escrever não é roubar como apontou Barthes:

E você a roubou! – cale-se – [...] Você foi o segundo melhor e odiou isso. Ficou contente quando ele se foi, porque então voltaria a ser o primeiro de novo. Justamente como sempre tinha sido. (KING, 1992, p. 325)

O duplo da autoria está no assassinio dela própria, uma vez que para alcançar um novo patamar para sua obra, o autor deve matar-se, bem como matar sua própria obra, tal como os pseudônimos e os heterônimos. Mort precisa aniquilar-se para edificar-se como autor, pois o processo de renovação é necessário incessantemente.

Portanto, concluiu-se que o personagem principal Morton Rainey e seu duplo John Shooter representam literariamente a problemática da autoria apresentada por Barthes e Foucault, bem como reforçam a tese de que a autoria é um jogo com a duplicidade. A autoria é uma performance com o outro e pelo outro. Como apresentamos, um autor se edifica a partir de outro. Não existiria Camões sem Petrarca, não existiria Virgílio sem Homero, Cervantes sem os romances de cavalaria, bem como não existiria Menard sem Cervantes. Porém, Menard constrói uma obra linguisticamente igual, mas renovada, a mesma obra é outra obra nas mãos de Menard, pois assim como em King, que constrói John Shooter como uma espécie de William Wilson, mas acrescentando a ele características impossíveis para a época, como a psicopatia, ou o conceito de *serial killer*.

Escrever é dessubjetivar-se ao ponto de acreditar que o que eu escrevo enquanto eu, na verdade é o outro. Há uma impossibilidade de subjetivar-se na escrita. Quando eu me inscrevo pela linguagem, pela literatura eu entro em um espaço de morte e apagamento do Eu. A autoria funciona como o duplo, é a expressão externalizada daquilo que eu não sou mais, daquilo que eu nunca fui, somente aquilo que o outro foi e não o é mais. Depois da meia noite, com a morte do autor, nascem os mais insólitos sonhos que não se resolvem com o ponto final, mas pelo contrário, se abrem para o abismo infinito de um canto sem centro e sem origem.

O duplo da autoria proporciona a confusão de não saber o que é de autoria própria e o que é cópia, ao ponto do autor roubar de si próprio, como no duplo de King. O duplo materializado na narrativa de Shooter (*Janela Secreta, Secreto Jardim*) mostra que a apropriação de um texto que Mort escrevera se aproxima do inquietante freudiano, uma vez que ele não reconhece que escreveu a história (como Shooter). Talvez pela mesma possuir traços de paráfrase, mas, principalmente, por não reconhecer o declínio do seu eu, que se perde quando Shooter toma seu lugar. Produz um sentimento de culpa, por estranhamente saber, que não roubou a história, mas ao mesmo tempo estar familiarizado com ela:

Mort sentia-se culpado, o que era um absurdo. Não se apoderara da história de John Shooter, sabia que não fizera isso – mas se houvera roubo (e devia ter havido, pois para ele era impossível pensar de outro modo, já que as duas histórias eram tão semelhantes; tinha que haver o conhecimento prévio da parte de um dos dois envolvidos), então havia sido Shooter que o roubara. (KING, 1992, p. 239)

A elegância e a qualidade da literatura de King é refletida em um impasse ao final da narrativa. Antes do epílogo, tudo parece estar resolvido, Mort foi assassinado e considerado um louco que via sua representação duplicada como um interiorano assassino. John Shooter morreu com Mort. Amy está bem, mas perplexa. Neste momento, ela vai até a casa do seu salvador: Fred Evans, um personagem até então alheio a trama. Este quebra o equilíbrio então alcançado. Ele afirma que os acontecimentos que afetaram Mort, denominados de loucura e esquizofrenia, poderiam ter realmente acontecido, ou seja, haveria um homem que

veio cobrar a autoria de uma obra à porta de Morton Rainey e que este, iria até as últimas consequências, como foi. Portanto, colocando o texto de King novamente no campo do fantástico, uma vez que a dúvida entre os fatos tidos como insólitos ou não, volta a atuar.

Deste modo, o autor foi substituído pelo *escriptor* (performador) que morreu e deixou sua obra finalizada. Ele morreu e sua obra jaz. Mas, de repente, ao sétimo dia, com o corpo putrefato, a obra ressuscita como Lázaro, e quem invocou a sua saída do túmulo foi o leitor.

## 7 REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- \_\_\_\_\_. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- \_\_\_\_\_. Kafka y sus precursores. In: \_\_\_\_\_. **Obras completas: 1923-1972**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
- BRAVO, Nicole. Duplo In: BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sússekind. et al. São Paulo: J. Olympio, 2002.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2010.
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, D. O. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 39-55
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- CUNHA, Carla, s.v. Duplo. In: E-dicionário de termos literários, CEIA, Carlos, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/index.htm>>. Acesso em: 5 novembro 2013.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Editora 34, 2011.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. 20. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ELIOT, T. S. A tradição e o talento individual. In: **Ensaio**. São Paulo: Art Editora, 1989.
- ESCARPIT, R. **Sociologia da Literatura**. Lisboa: Arcádia, 1969.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor. In: \_\_\_\_\_. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007 (Ditos e escritos; 3).

\_\_\_\_\_. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.

\_\_\_\_\_. **As palavras e as coisas**. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

\_\_\_\_\_. **Doença Mental e Psicologia**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas* volume 14. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GAY, Peter. **Freud: Uma Vida para o Nosso Tempo**. Companhia das Letras, São Paulo, 1989.

GUIMARÃES, Ana Maria Agra. William Wilson: o retorno do significante.

Disponível em:

[http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08\\_publicacoes\\_pgs/Aletria%2022/22,%201/10-Ana%20Maria%20Agra.pdf](http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Aletria%2022/22,%201/10-Ana%20Maria%20Agra.pdf)

Acesso: 21 dez 2013 às 18h30min

GONÇALVES NETO, Nefatalin. No princípio... era o duplo. In: **Leituras do duplo**. Org. Lílian Lopondo e Aurora Gedra Ruiz Alvarez. São Paulo: Makenzie, 2011.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP & A, 2011.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as Experiências Fundamentais da Poiesis, Aesthesis e Katharsis. In: LIMA, Luis (org.). **A literatura e o leitor - textos de Estética da Recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

KING, Stephen. **Depois da meia-noite**. 1. Ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992. Trad. Luísa Ibañez.

KURY, Mario da Gama. **Dicionário de Mitologia Grega e Romana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. *Os Escritos Técnicos De Freud (1953-1954)*. O Seminário – Livro 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

\_\_\_\_\_. *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. O Seminário – Livro 11. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**. São Paulo: Edusp, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica e escritura**. São Paulo: Ática, 1978.

POE, Edgar Allan. **Contos de imaginação e mistério**. 1. ed. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

RANK, Otto. **O duplo**. Rio de Janeiro: Cooperativa, 1939.

RIMBAUD, Arthur. **Poesia completa**. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

ROSENFELD, A.; GUINSBURG, J. Romantismo e Classicismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*: ensaio sobre a ilusão. Apresentação e tradução de José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 2008.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase e cia**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1988.

SARTRE, Jean-Paul. **O que é literatura?** 3. ed. São Paulo: Ática, 2004.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, **Teoria da Literatura**, 8. ed. Coimbra: Almedina, 2007

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

VELLASQUES, Camila Tersariol. **O perfil social dos serial killers**. Trabalho de conclusão de curso. Disponível em: <http://intertemas.unitoledo.br/revista/index.php/Juridica/article/viewFile/840/817>  
Acesso em: 21/02/2014 às 15h00

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1979.

ZAPPONE, M.H.Y. ; WIELEWICKI, V.H.G. Afinal, o que é literatura? In.: BONNICI, T.; ZOLIN, L.O. (org.) Teoria Literária. **Abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3.ed. Maringá: EDUEM, 2009, pp. 19-30.

ŽIŽEK, Slavoj. **Como Ler Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

## ANEXO 1 – 32 latas de sopa Campbell



1962. Synthetic polymer paint on thirty-two canvases, Each canvas 20 x 16" (50.8 x 40.6 cm)

## ANEXO 2 – A fonte



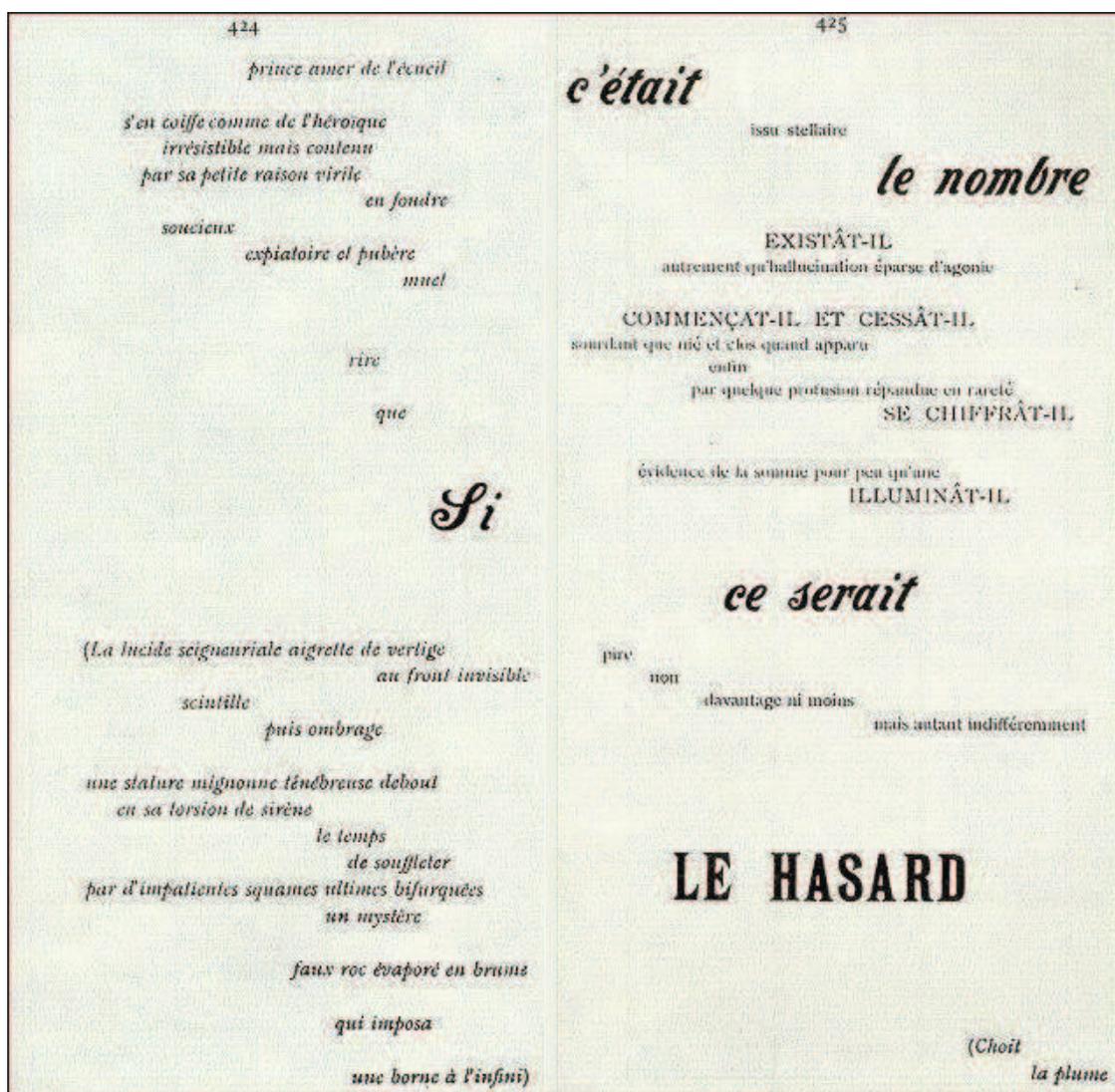
Marcel Duchamp – A Fonte. 1917. Ready-made, urinol invertido. Altura 60cm.

## ANEXO 3 – O porta-garrafas



Ferro galvanizado, 59 x 37 cm. Lisboa, Museu Coleção Berardo [UID 102-178]

## ANEXO 4 – Um lance de Dados



Digitalização de duas páginas da revista Cosmopolis (1987) apresentando um fragmento do poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (Um lance de dados jamais abolirá o acaso).