



O FANTÁSTICO LINGUÍSTICO DE “É DE CONFUNDIR!” E SUA RELAÇÃO COM ROBBE-GRILLET

Ana Luíza Duarte de Brito
Drummond*

* analuizadrummond@yahoo.com.br
Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais. Licenciada em Língua Portuguesa e Bacharel em Estudos Literários pela Universidade Federal de Ouro Preto.

RESUMO: Este trabalho analisa aspectos do fantástico no conto “É de confundir!”, de Auguste Villiers de l’Isle-Adam, e sua relação com o escritor contemporâneo Alain Robbe-Grillet. Para isso, trabalhamos com a ideia de que em Villiers o modo fantástico é constituído principalmente por aspectos linguísticos, entre os quais se destacam o procedimento de repetição – que reaparecerá em Robbe-Grillet com características semelhantes – e o procedimento de singularização. Utilizamos como arcabouço teórico os estudos de Remo Ceserani, Viktor Chklovski, Sigmund Freud e Gérard Genette com o intuito de apresentar que tanto em Villiers quanto em Robbe-Grillet o efeito fantástico está diretamente relacionado ao procedimento de repetição, o que torna, em ambos os escritores, o elemento fantástico quase puramente linguístico.

PALAVRAS-CHAVE: Fantástico, Procedimento de repetição, Duplo, Singularização

ABSTRACT: This paper analyzes the main aspects of the fantastic in the tale “É de confundir!”, by Auguste Villiers de l’ Isle- Adam, and its relation to the contemporary writer Alain Robbe-Grillet. To do this, we worked with the idea that in Villiers the fantastic consists mainly of linguistic aspects, among which stand out the procedure of repetition, which reappears in Robbe-Grillet with similar characteristics, and the estrangement procedure. We use as theoretical framework the studies by Remo Ceserani, Viktor Chklovski, Sigmund Freud and Gérard Genette, in order to present that the fantastic effect both in Villiers as in Robbe-Grillet is directly related to the procedure that makes repetition, in both writer, the fantastic element almost purely linguistic.

KEYWORDS: Fantastic, Repeat procedure, Doppelganger, Estrangement

Este trabalho é parte da monografia *Indagações sobre o modo fantástico*, defendida em 2013, no curso de Bacharelado em Estudos Literários da Universidade Federal de Ouro Preto, sob a orientação do prof. Dr. Duda Machado.

O conto “É de confundir!” (“*A s’y meprendre!*”), de Auguste Villiers de l’Isle-Adam, destaca-se graças a seu caráter antecipatório de colocar em relevo, através do procedimento narrativo de repetição, a capacidade projetiva e criativa da linguagem. É nesse sentido que o relacionamos com o escritor contemporâneo Alain Robbe-Grillet, tendo em vista que o procedimento de repetição utilizado por esse último apresenta aspectos que se interligam ao uso incipiente que Villiers faz do mesmo procedimento em seu conto. Além disso, destaca-se que o efeito fantástico, tanto em Villiers quanto em Robbe-Grillet, está diretamente relacionado a esse procedimento, tornando, assim, em ambos os escritores, o elemento fantástico quase puramente linguístico.

Iniciando por “É de confundir!”, deve-se destacar que ele é um conto brevíssimo que apresenta uma dupla descrição de dois lugares no centro parisiense: um necrotério e um café próximo da Bolsa. O narrador autodiegético inicia a história descendo “em passo apressado” pela beira do rio Sena “amarelado” durante uma “cinza manhã de novembro”, com garoa fria e vento fustigante, dividindo espaço com “passantes negros, abrigados em guarda-chuvas disformes” e indo em direção a um encontro de negócios. “Minhas idéias eram pálidas e brumosas”¹, avisa-nos. O encontro de negócios aceito na véspera lhe “atazanava” a imaginação. Debaixo da marquise de um portão, à espera de um fiacre qualquer, o narrador-personagem nota a entrada de um prédio quadrado e de aparência burguesa a seu lado:

Ele tinha se erguido na bruma como uma aparição de pedra, e, apesar da rigidez de sua arquitetura, apesar do vapor sinistro que o envolvia, percebi de imediato um certo ar de hospitalidade que serenou meu espírito. “Sem a menor dúvida”, pensei, “as pessoas que moram aqui são gente sedentária! Essa soleira é um convite a parar! A porta não está aberta?”²

O aspecto sombrio (ou mesmo sinistro) da aparição do prédio ao narrador, um dos constituintes do efeito fantástico tipicamente oitocentista do conto, torna perceptível a influência de Edgar Allan Poe – que, por intermédio das traduções de Charles Baudelaire, começava a fazer escola na França – sobre Villiers, um de seus seguidores no âmbito do conto.

É interessante notar que o início do conto remete-nos à segunda e à terceira estrofe³ do poema “Os sete velhos”, de Baudelaire, de quem, aliás, é a epígrafe⁴ do conto, suprimida na versão brasileira da antologia de Italo Calvino. Note-se como a inquietação inicial do narrador de “É de confundir!”, que segue pelas ruas preocupado, com as ideias “pálidas e brumosas” e com a imaginação atazanada, assemelha-se à inquietação do eu-lírico de “Os sete velhos” que segue com os “nervos retesados” e com o “espírito ermo e lasso”. Nessa relação, destaca-se de sobremaneira o espaço em que caminham narrador e eu-lírico. A “rua triste e alheia” e a “névoa encardida” do poema transformam-se na “cinza manhã de novembro” com o amarelado rio Sena do conto. Isso para considerar apenas as

1. VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, *É de confundir!*, p. 348.

2. VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, *É de confundir!*, p. 348.

3. “Certa manhã, quando na rua triste e alheia,/ As casas, a esgueirar-se no úmido vapor,/ Simulavam dois cais de um rio em plena cheia,/ E em que, cenário semelhante à alma do ator,// Uma névoa encardida enchia todo o espaço,/ Eu ia, qual herói de nervos retesados,/ A discutir com meu espírito ermo e lasso/ Por vielas onde ecoavam carroções pesados.” (BAUDELAIRE, *As flores do mal*, p. 307).

4. A epígrafe é o quarto verso da primeira estrofe do poema “Os cegos”, de *As flores do mal*. “*Dardant on ne sait ou leurs globes ténébreux.*” Tradução de Ivan Junqueira: “Lançando não sei onde os globos tenebrosos?”. (BAUDELAIRE, *As flores do mal*, p. 318-319).

intertextualidades mais aparentes, visto que, na verdade, a escrita de Villiers está bastante influenciada pela baudelairiana.

O narrador decide em seguida, “com a maior polidez do mundo, satisfeito, chapéu na mão”⁵, a entrar no prédio. Há, então, a descrição do recinto:

[...] entrei, sorridente, e logo me deparei, no mesmo nível, com uma espécie de sala de teto envidraçado, de onde caía a luz do dia, lívida.

Nas colunas estavam pendurados roupas, cachecóis, chapéus.

Mesas de mármore estavam instaladas em todos os cantos.

Vários indivíduos, de pernas esticadas, cabeça levantada, olhos fixos, jeito confiante, pareciam meditar.

E os olhares eram sem pensamentos, os rostos eram da cor do tempo.

Havia pastas abertas, papéis desdobrados perto de cada um deles.

E então percebi que a dona da casa, com a cortesia acolhedora com que eu estava contando, era ninguém menos do que a Morte.

Olhei para meus anfitriões.

Decerto, para escapar dos aborrecimentos da vida azucrinante, a maioria dos que ocupavam a sala tinha assassinado seus corpos, esperando, assim, um pouco mais de bem-estar.

Quando estava ouvindo o barulho das torneiras de cobre presas no muro e destinadas a regar diariamente aqueles

restos mortais, escutei o ruído surdo de um fiacre. Ele parou defronte do estabelecimento. Fiz a reflexão de que meus homens de negócios estavam esperando. Virei-me para aproveitar a boa fortuna.⁶

A descrição desse local é realizada através daquilo a que Viktor Chklovski⁷ denomina “procedimento de singularização”⁸ e que consiste em tirar do objeto seu automatismo, isto é, mostrar o “objeto como visão e não como reconhecimento”. Para o formalista russo, esse é o próprio objetivo da arte: “a imagem não é um predicado constante para sujeitos variáveis. O objetivo da imagem não é tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que ela traz, mas criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não o seu reconhecimento”.⁹

Sabemos, através da descrição villieriana, que o narrador acabara de entrar em um necrotério; no entanto, o nome do local não é mencionado pois o que interessa é, antes, o procedimento de singularização que torna aquele lugar, ainda que em muitas partes igual a outro (e por isso nos permite fazer a associação entre a descrição e o referente), único naquela visão, singular, e, ao mesmo tempo, espantoso e surpreendente. Em outras palavras, o narrador não pretende mostrar um necrotério qualquer, mas, sim, a sua visão, naquele exato momento, daquele local único, ou, mais especificamente, daquela “espécie de sala de teto envidraçado”. E

5. VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *É de confundir!*, p.348.

6. VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *É de confundir!*, p.348.

7. CHKLOVSKI, *A arte como procedimento*, p. 45.

8. *Ostranenie*, termo usado no original, é um neologismo criado por Chklovski. As traduções para “singularização” ou “desfamiliarização” são bastante criticadas, principalmente por Gerald L. Burns (*Theory of Prose*, Illinois: Dalkey Archive Press, 1998), que propõe o termo em inglês “*estrangement*”, outro neologismo, mas que em português pode ser aproximado de “*estranhamento*”.

9. CHKLOVSKI, *A arte como procedimento*, p. 50.

isso ocorre, pois “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”.¹⁰

Voltando ao trecho descritivo do conto, é oportuno destacar que nele há um motivo já presente no início do conto com o rio Sena amarelado e a garoa fria, qual seja, o da água, agora através do barulho que saía das torneiras destinadas a regar os restos mortais. Esse motivo reaparecerá ao longo do conto.

Na sequência, o narrador deixa o local, toma o fiacre que acabara de “vomitar” colegas bêbados que, como afirma, “precisavam ver a Morte para acreditar nela”, e diz ao cocheiro: “Passage de l’Ópera!”¹¹. Do carro ele considera o “tempo mais encoberto, sem nenhum horizonte”. A imagem dos passantes pela vidraça o “davam a impressão de água correndo”¹². Aqui destaca-se novamente o motivo da água.

Ao chegar próximo a seu destino, isto é, ao encontro de negócios marcado na véspera, o narrador desce a calçada e segue para o final do corredor, onde observa, à sua frente, a entrada de um café “relegado ao fundo de uma espécie de galpão, debaixo de uma arcada quadrada, de sinistra aparência”. Logo em seguida ele retoma o motivo da água destacando que “os pingos de chuva que caíam no vidro de cima escureciam mais ainda a pálida claridade do sol”; e prossegue: “É

aqui’, pensei, ‘que me esperam os meus homens de negócios, de copo na mão, olhos brilhantes e desafiando o Destino!’”¹³. Nesse momento, o narrador autodiegético prossegue com sua entrada e, em seguida, com sua descrição do recinto, que merece singular realce:

Então, virei a maçaneta da porta e me deparei, no mesmo nível, com uma sala onde a claridade do dia caía do alto, lívida, pela vidraça.

Em colunas havia roupas, cachecóis, chapéus pendurados.

Mesas de mármore estavam instaladas em todos os cantos.

Vários indivíduos, de pernas esticadas, cabeça levantada, olhos fixos, jeito confiante, pareciam meditar.

E os rostos eram da cor do tempo, os olhares eram sem pensamento.

Havia pastas abertas, papéis desdobrados perto de cada um deles.

Olhei para esses homens.

Decerto, para escapar das obsessões da insuportável consciência, a maioria dos que ocupavam a sala tinha, muito tempo antes, assassinado suas “almas”, esperando assim um pouco mais de bem-estar.

Quando estava ouvindo o barulho das torneiras de cobre presas no muro e destinadas a regar diariamente aqueles restos mortais, a lembrança do ruído surdo do carro voltou ao meu espírito.¹⁴

10. CHKLOVSKI, *A arte como procedimento*, p. 45.

11. VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, *É de confundi!*, p.348-349.

12. VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, *É de confundi!*, p.349.

13. VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, *É de confundi!*, p.349.

14. VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, *É de confundi!*, p.349.

Essa descrição do local de negócios é idêntica em sua essência à descrição do necrotério. São as mesmas palavras, as mesmas frases, a mesma – porém, também outra – visão. Nesse conto de Villiers o outro é o mesmo aproximado através da singularização que descobre as semelhanças. Note-se que em ambas as descrições o essencial é idêntico: a claridade que caía do alto, a indumentária pendurada em colunas, as mesas de mármore, a disposição dos indivíduos, os rostos e olhares, as pastas e os papéis desdobrados. E então, operam-se duas pequenas distinções: 1) a definição da Morte como “dona da casa” no primeiro local e a sua não aparição no segundo e 2) a alteração que distingue – e, ao mesmo tempo, relaciona – o assassinato das “almas” e o assassinato dos corpos. Começando pela segunda distinção, chegaremos à primeira. Sendo assim, no primeiro trecho lê-se: “Decerto, para escapar *dos aborrecimentos da vida azucrinante*, a maioria dos que ocupavam a sala tinha *assassinado seus corpos*, esperando, assim, um pouco mais de bem-estar”¹⁵. E no segundo lê-se: “Decerto, para escapar *das obsessões da insuportável consciência*, a maioria dos que ocupavam a sala tinha, muito tempo antes, *assassinado suas ‘almas’*, esperando assim um pouco mais de bem-estar”¹⁶. As diferenças estão interligadas. A alteração nas frases relaciona antagonicamente os “ideais” de vida pretendidos pelos mortos e os negociantes, sendo que os primeiros buscavam a fuga da “vida azucrinante”, e, por isso, assassinaram seus corpos, enquanto os segundos buscavam a fuga

da “insuportável consciência” e, para isso, assassinaram suas almas. Habitantes de um mundo cada vez mais capitalista, os homens do conto de Villiers optaram em um momento por um entre dois caminhos possíveis para alcançar um pouco mais de bem-estar: ou fugiram da “vida azucrinante”, cada vez mais em voga com o novo sistema econômico ocidental, assassinando, para isso, seus corpos: único meio de fuga possível; ou entregaram-se a esse sistema e escaparam de vez “das obsessões da insuportável consciência”, mas, para tal, assassinaram suas “almas”: único meio de capitulação possível. Nesse sentido, a relação estabelecida entre o mundo dos mortos e o mundo dos negócios através do procedimento de singularização é elevada com a diferenciação entre o assassinato dos corpos e o assassinato das almas. O assassinato das almas pode ser lido nesse conto de Villiers de 1883 enquanto efeito do capitalismo que se alastrou de sobremodo pela Europa entre o final do século XIX e início do XX. Ao relacionar o lugar de negócios com o necrotério, locais até então semanticamente distintos, Villiers caracteriza o primeiro em sua relação com o segundo: a morte. Através do paralelismo estabelecido entre os dois mundos, a ênfase recai na morte presente no local de negócios. Convém destacar aqui o comentário de Chklovski sobre o paralelismo, que pode ser visto como essa correspondência de ideias:

15. VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *É de confundir!*, p.348, grifos nossos.

16. VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *É de confundir!*, p.349, grifos nossos.

17. CHKLOVSKI, *A arte como procedimento*, p. 54.

o importante no paralelismo é a sensação de não-coincidência de uma semelhança. O objetivo do paralelismo, como em geral o objetivo da imagem, representa a transferência de um objeto de sua percepção habitual para uma esfera de nova percepção; há portanto uma mudança semântica específica.¹⁷

O local de negócios está dominado pelo capitalismo que, por sua vez, aparece no conto de Villiers enquanto morte da alma. Por isso (voltando às duas distinções acima mencionadas) a Morte aparece como “dona da casa” no primeiro local, mas não aparece – estritamente nesse sentido, isto é, personificada – no segundo, pois o responsável pela presença de morte no café próximo à Bolsa – e, assim, pode-se dizer, o “dono da casa” – é o Capitalismo.

Chklovski utiliza exemplos extraídos de obras de Leon Tolstói – como, por exemplo, a singularização na definição de um chicote no artigo “Que vergonha”, a narração guiada por um cavalo em *Kholstomer* e a singularização efetuada por sua percepção do direito de propriedade, as descrições das batalhas, salões e teatro em *Guerra e Paz* etc. – para mostrar como o escritor realiza o procedimento de singularização em suas obras, que, segundo o crítico,

consiste no fato de que ele não chama o objeto por seu nome, mas o descreve como se o visse pela primeira vez e trata cada incidente como se acontecesse pela primeira vez; além disto,

emprega na descrição do objeto, não os nomes geralmente dados às partes, mas outras palavras tomadas emprestadas da descrição das partes correspondentes em outros objetos.¹⁸

Vê-se, assim, de forma clara, que o procedimento de singularização utilizado por Villiers em “É de confundir!” tem, em grande parte, as mesmas características do procedimento de singularização utilizado por Tolstói e destacado por Chklovski.

Retomando a influência já destacada de Baudelaire em Villiers, é conveniente apontar a intertextualidade que esses dois trechos descritivos do conto estabelecem com o soneto “Os cegos”,¹⁹ de onde Villiers retirou sua epígrafe. Destaca-se ainda sua relação com a cena final do capítulo XII de “O ignorado amor”, de Théophile Gautier, mencionada no quinto capítulo de *O fantástico*, de Remo Ceserani, que apresenta a impressão que a personagem Guy de Malivert, após um passeio no Bois de Bologne, tem de Paris: “Em todo o lugar povoada por vivos que não suspeitam estarem mortos, porque falta-lhes vida interior”²⁰.

Na sequência do conto, que, por sua vez, aproxima-se do fim, o narrador, acreditando num possível “estupor” do cocheiro que o teria levado ao mesmo ponto de partida, confessa: “Todavia, confesso (caso haja um equívoco), O SEGUNDO OLHAR É MAIS SINISTRO QUE O PRIMEIRO!...”²¹. Nota-se nesse momento que para Villiers,

18. CHKLOVSKI, *A arte como procedimento*, p. 46.

19. “Contempla-os, ó minha alma; eles são pavorosos! Iguais aos manequins, grotescos, singulares, / Sonâmbulos talvez, terríveis se os olhares, / Lançando não sei onde os globos tenebrosos? // Suas pupilas, onde ardeu a luz divina, / Como se olhassem à distância, estão fincadas / No céu; e não se vê jamais sobre as calçadas / Se um deles a sonhar sua cabeça inclina. // Cruzam assim o eterno escuro que os invade, / Esse irmão do silêncio infinito. Ó cidade! / Enquanto em torno cantas, ris e uivas ao léu, // Nos braços de um prazer que tangencia o espasmo, / Olha! também me arrasto! e, mais do que eles pasmo, / Digo: que buscam estes cegos ver no Céu?”. (BAUDELAIRE, 2006, p. 319).

20. GAUTIER apud CESERANI, *O fantástico*, p. 111. Há uma versão brasileira desse romance de Gautier onde lê-se: “Retomando a carruagem, voltou a Paris, povoado (sic) por todos os lados de vivos, que não sabem serem mortos, pois a vida interior lhes falta.” (GAUTIER, Théophile. *O ignorado amor*. Matão: O Clarim, 2001, p. 151).

21. VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, *É de confundir!*, p.349, caixa alta do original.

assim como para Baudelaire, o assassinato da alma, do espiritual, é algo muito mais sinistro que o assassinato do corpo, ou, em outras palavras, o aniquilamento da alma é muito mais terrível e assustador que o perecimento do corpo, por isso o segundo olhar é mais sinistro que o primeiro.

Por fim, o narrador encerra com uma decisão: “Então, em silêncio fechei a porta envidraçada e voltei para casa, firmemente decidido – desconsiderando o exemplo e pouco me importando com o que pudesse me acontecer – a nunca mais fazer negócios”²². O fim do conto intertextualiza novamente com o poema “Os sete velhos”, agora em sua última estrofe: “Furioso como um ébrio que vê dois em tudo,/ Entrei, fechei a porta, trêmulo e perplexo,/ Transido e enfermo, o espírito confuso e mudo,/ Fendido por mistérios e visões sem nexos!”²³

A título de destaque, cabe dizer que a última aparição do motivo da água se dá através das torneiras de cobre presas no muro no café em que estão os homens de negócio. Esse motivo, que, como vimos, estava presente desde o início da história, além de criar grande parte da atmosfera úmida e sombria do conto através da “cinza manhã de novembro”, da “garoa fria”, do “Sena amarelado” etc., também aparece relacionado aos sentimentos do narrador (“minhas idéias eram pálidas e brumas”). Já no necrotério e no café próximo a Bolsa esse motivo aparece através do barulho das torneiras de cobre presas no muro. Note-se, nesse caso, que é esse

barulho que despertará, digamos assim, o narrador quando ele se encontra em meio à inquietante visão de repetição do mesmo. “Quando estava ouvindo o barulho das torneiras de cobre presas no muro e destinadas a regar diariamente aqueles restos mortais, a lembrança do ruído surdo do carro voltou ao meu espírito”²⁴. É exatamente quando ele escuta o barulho dessas torneiras no café que ele se lembra do ruído surdo do fiacre e volta para casa firmemente decidido a nunca mais fazer negócios. Isso nos permite presumir que o motivo da água, presente desde o início, serve, nesse momento, como uma espécie de alerta consciente ao narrador, por isso sua aparição no café é a derradeira, já que, nesse momento, sua “função” se cumpre.

Na introdução que faz ao conto, Calvino destaca essa “simplíssima equação” que se estabelece nele entre “o mundo dos mortos” e “o mundo dos negócios”:

Este breve texto, que faz parte dos *Contos cruéis* de Villiers de l’Isle-Adam, não é mais que uma dupla descrição de lugares parisienses, em que se estabelece uma simplíssima equação entre o mundo dos negócios (um café próximo da Bolsa) e o mundo dos mortos (um necrotério). Nos dois casos a visão se repete, descrita com as mesmas palavras – procedimento que talvez seja utilizado intencionalmente pela primeira vez neste conto, e que voltará a ser empregado por escritores de hoje, como Alain Robbe-Grillet.²⁵

22. VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, *É de confundir!*, p.350.

23. BAUDELAIRE, *As flores do mal*, p. 309.

24. VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, *É de confundir!*, p.349.

25. CALVINO, *Contos fantásticos do século XIX*, p. 347.

Villiers, como já dito, emprega a singularização para colocar em relação o mundo dos mortos e o mundo dos negócios. Se até então semanticamente distintos, a repetição quase idêntica das descrições relaciona de tal forma esses mundos que tanto o narrador quanto o leitor se veem em meio à repentina e inquietante passagem de limite e de fronteira em que mundos diversos tornam-se mundos idênticos.

Essa inquietante passagem de fronteira está, outrossim, diretamente ligada ao caráter do duplo presente no conto. Em *O fantástico*, Ceserani destaca o duplo como um dos sistemas temáticos recorrentes na literatura fantástica, mas sua explanação sobre o tema imbuí-se apenas na duplicação de indivíduos – os casos de gêmeos e sócias –, o que não é o caso de “É de confundir!”, já que o duplo nesse conto encontra-se na duplicação de uma visão. Devido a isso, recorreremos ao famoso artigo “O inquietante” (“*Das unheimliche*”), de Sigmund Freud, em que ele apresenta o duplo tanto em seu caráter de “surgimento de pessoas que, pela aparência igual, devem ser consideradas idênticas” quanto em seus desdobramentos, incluindo-se aí o “constante retorno do mesmo”²⁶, aspecto assumido pelo duplo em “É de confundir!”. Em algumas passagens desse artigo, Freud²⁷ diz que o fator da “repetição do mesmo” pode provocar o sentimento de inquietação de acordo com as circunstâncias e condições em que ele se manifesta, o que remeteria à sensação de “desamparo de alguns estados oníricos”, resultando, assim, na sensação própria de

desamparo e inquietude. Afirma ainda que “apenas o fator da repetição não deliberada torna inquietante o que ordinariamente é inofensivo, e impõe-nos a ideia de algo fatal, inelutável, quando normalmente falaríamos apenas de ‘acaso’”²⁸.

Baseando-se no estudo de Otto Rank sobre o tema, Freud²⁹ destaca que “o duplo foi originalmente uma garantia contra o desaparecimento do Eu”, por isso a “alma ‘imortal’” talvez tenha sido o primeiro duplo do corpo. Segundo ele, as concepções do duplo surgem através do “ilimitado amor a si próprio, do narcisismo primário, que domina tanto a vida psíquica da criança como a do homem primitivo, e, com a superação dessa fase, o duplo tem seu sinal invertido: de garantia de sobrevivência passa a *inquietante mensageiro da morte*”³⁰. Freud ressalta, contudo, que

A ideia do duplo não desaparece necessariamente com esse narcisismo inicial, pois pode adquirir novo teor dos estágios de desenvolvimento posteriores da libido. No Eu forma-se lentamente uma instância especial, que pode contrapor-se ao resto do Eu, que serve à auto-observação e à autocrítica, que faz o trabalho da *censura psíquica* e torna-se familiar à nossa consciência [*Bewußtsein*] como “consciência” [*Gewissen*]^{31,32}.

Ao ter a duplicada visão na qual o local de negócios aparece-lhe exatamente como há minutos antes aparecera-lhe o necrotério, o narrador relaciona sua visão de então com uma mensagem da Morte (ou de morte), sua anfitriã da

26. FREUD, *O inquietante*, p. 351.

27. FREUD, *O inquietante*, p. 354-355.

28. FREUD, *O inquietante*, p. 355.

29. FREUD, *O inquietante*, p. 351.

30. FREUD, *O inquietante*, p. 352, grifos nossos.

31. Nota do tradutor: “Em alemão, *Bewußtsein* designa o estado da consciência, e *Gewissen*, a consciência moral”.

32. FREUD, *O inquietante*, p. 352, grifos nossos.

“espécie de sala de teto envidraçado”. Convém destacar, no entanto – e é essa a parte que mais nos interessa no artigo de Freud –, que enquanto *inquietante mensageiro da morte*, o duplo do conto, manifestado pelo “retorno do mesmo” (ou “repetição do mesmo”) através da visão repetida do narrador de um local semanticamente distinto daquele visto primeiramente, mas, ao mesmo tempo, idêntico em sua essência, serve, principalmente, a uma “censura psíquica” já incipiente em seus primeiros passos naquela manhã em que suas ideias eram pálidas e brumosas devido à preocupação com o encontro de negócios aceito na véspera. Isso nos permite concluir que há, desde o início do conto, uma desconfiança inicial do narrador quanto à aceitação do encontro de negócios que é intensificada quando o duplo se manifesta através da visão duplicada, o que justifica sua desistência imediata logo após essa manifestação. Levando-se mais a fundo a questão da censura psíquica, pode-se mesmo conjecturar que a condição psíquica inicial do narrador (preocupação, desconfiança, ideias carregadas) é motora da manifestação do duplo do conto.

Freud aponta, ainda nesse artigo, que “o efeito inquietante é fácil e frequentemente atingido quando a fronteira entre fantasia e realidade é apagada” – o que configura também um dos procedimentos formais do modo fantástico destacado por Ceserani –, e prossegue: “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”³³. A título de esclarecimento, convém lembrar aqui a importância ocupada pelo aspecto do “inquietante” no modo fantástico – motivo pelo qual recorreremos ao artigo de Freud –, de acordo com a afirmação de Ceserani:

[...] há uma precisa tradição textual, vivíssima na primeira metade do século XIX, que continuou também na segunda metade e em todo o século seguinte, na qual o modo fantástico é usado para organizar a estrutura fundamental da representação e para transmitir de maneira forte e original *experiências inquietantes* à mente do leitor.³⁴

A partir disso, convém destacar que tanto o caráter do “inquietante” quanto o do “duplo”, presentes em “É de confundir!” através do procedimento de repetição, estará presente também no escritor contemporâneo Alain Robbe-Grillet, como lembra Calvino³⁵, quando ele emprega o mesmo procedimento, isto é, o de uma visão que se repete, descrita com as mesmas palavras. No entanto, vale considerar – sem, para isso, entrar no campo das inúmeras transformações ocorridas no processo de criação literária entre os séculos XIX do primeiro e XX e XXI do segundo, o que alongaria demais esse trabalho – a mudança ocorrida no próprio emprego desse procedimento de repetição.

33. FREUD, *O inquietante*, p. 364.

34. CESERANI, *O fantástico*, p. 12, grifos nossos.

35. CALVINO, *Contos fantásticos do século XIX*, p. 347.

36. GENETTE, *Figuras*, p. 70.

No capítulo “Vertigem paralisada”, em *Figuras*, Gérard Genette³⁶ aponta como de escritor – até então – realista Robbe-Grillet transformou-se em uma “espécie de autor fantástico, um espeleólogo do imaginário, um vidente, um taumaturgo” após *L’Année dernière à Marienbad*, filme escrito por ele e dirigido por Alain Resnais. Aponta ainda a mudança operada por uma releitura, à luz desse filme, de seus romances anteriores que, conforme afirma Genette³⁷, “revelaram uma inquietante irrealidade, antes nem sonhada e cuja natureza parecia de repente de fácil identificação: [...] o universo de Robbe-Grillet era o do sonho e da alucinação, e só uma leitura defeituosa, desatenta ou mal orientada, desviara-nos dessa evidência...”.

37. GENETTE, *Figuras*, p. 70.

Faz-se necessário destacar o resumo feito por Genette ao conto *La Plage*, de Robbe-Grillet, para relacionarmos seu procedimento de repetição ao de Villiers.

Três crianças andam pela extensão de uma praia, atrás de um bando de pássaros que avançam mais lentamente que eles e voam sempre antes de ser alcançados, para pousar novamente um pouco à frente. O sino da tardinha chama-os, eles voltam para casa. Só isso: nenhum mistério nisso tudo, como se diz, até aqui nada de anormal. Entretanto, se formos examiná-lo de perto, esse pequeno quadro está organizado de uma forma bem particular. As três crianças têm “sensivelmente a mesma

altura, sem dúvida também a mesma idade”. Os rostos são parecidos, “a expressão é a mesma”. Os três são loiros e as marcas de seus pés são “semelhantes e igualmente espaçadas”! Entretanto um deles é um pouco menor que os dois outros e um deles (o mesmo?) é uma menina; “mas a roupa é exatamente a mesma”. Os pássaros caminham mais ou menos na mesma linha que as crianças, mas o mar apaga suas marcas, enquanto “os passos das crianças continuam inscritos nitidamente na areia”. Quando o sino ressoa, uma das crianças diz: “Olha o sino” e uma outra acrescenta: “É o primeiro sino. — Talvez não seja o primeiro, retoma a primeira. Um pouco mais tarde ouve-se de novo o sino: “Olha o sino”, diz simplesmente uma das crianças. Durante esse tempo, na beirada da areia uma pequena onda, “sempre a mesma”, com intervalos regulares, lança-se no mesmo lugar; mas não no mesmo instante, claro. Seria então a mesma onda?³⁸

Como se percebe, o procedimento de repetição em Robbe-Grillet, assim como em Villiers, atinge tanto a história quanto a narrativa³⁹ e faz com que essa atinja o seu máximo de esvaziamento possível para que esta esteja sempre em primazia. Em outras palavras, Villiers e Robbe-Grillet, ao utilizarem o procedimento de repetição, retiram o foco da história e o direcionam à narrativa propriamente dita.

Genette⁴⁰ aponta como essas “três versões (quase) idênticas” da mesma criança, das duas caminhadas, do escutar o mesmo

38. GENETTE, *Figuras*, p. 81-82.

39. Utilizamos esses termos de acordo com as concepções de Genette em *Discurso da narrativa*. Nesse sentido, “história” refere-se ao significado ou conteúdo narrativo, isto é, ao conjunto de acontecimentos narrados em uma determinada dimensão espaço-temporal, enquanto “narrativa” refere-se ao significante, ao enunciado, ao discurso ou texto narrativo em si (GENETTE, 1979, p. 23-30).

40. GENETTE, *Figuras*, p. 82.

sino e da repetição incessante da mesma onda são “o mundo conforme Robbe-Grillet”. O crítico relaciona essas “*visões refletidas*” com o caráter do duplo. Cabe lembrar que Calvino aproxima Robbe-Grillet a Villiers quando se refere ao procedimento em que “a visão se repete, descrita com as mesmas palavras”⁴¹. Nesse sentido, tanto em Villiers quando em Robbe-Grillet, as “visões refletidas” (ou “visões repetidas”, nos termos de Calvino), servem a uma forma do duplo que, para Genette⁴², é também “um compromisso entre o *mesmo* e o *outro*: um *mesmo* reproduzido, portanto alienado”. Genette refere-se aqui, naturalmente, a uma característica de Robbe-Grillet. No entanto, note-se que em “É de confundir!” nada mais há que uma reprodução (e, portanto, uma alienação) da “cena” do necrotério na cena do lugar de negócios. Logo em seguida, Genette⁴³ diz que “outra forma atenuada dessa alienação do *mesmo* é a *semelhança* em que a alteridade sugere identidade, ou a *alteração*, em que a identidade finge uma diferença.”. Novamente podemos dizer que essa *semelhança* criada através da alienação do mesmo que faz com que a alteridade sugira identidade já estava presente em “É de confundir!”, como fica claro. Em síntese, pode-se afirmar que ao utilizar o procedimento de singularização para descobrir e destacar as semelhanças entre um necrotério e um local de negócios, repetindo uma visão através do uso das mesmas palavras, Villiers, por necessidade estrutural, aliena a real natureza de ambos para fazer com que sejam vistas apenas as semelhanças que tornam *mesmos* locais *outros*. Apoiando-se em Philippe

Sollers, Genette falará dessa necessidade de estrutura que faz chamarem-se os elementos da narrativa um ao outro. “Essa necessidade de estrutura, ‘relação insólita ainda que presentida’, é a relação de semelhança na alteridade, ou de alteração na identidade, que circula entre os objetos, os lugares, as personagens, as situações, os atos e as palavras”.⁴⁴

Vemos, portanto, que parte do procedimento de repetição de Alain Robbe-Grillet, o chamado “papa” do *Nouveau Roman*, já estava presente de forma incipiente em Villiers de l’Isle-Adam, como queríamos demonstrar.

No quinto capítulo de *O fantástico*, intitulado “Encontros do fantástico com o esteticismo de final do século XIX e com o surrealismo do século XX”, Ceserani fala da mudança no estilo do modo fantástico que surge principalmente com Théophile Gautier. O crítico aponta alguns contos de escritores marcantes nessa mudança estilística, como Henry James, Stéphane Mallarmé e T. S. Eliot. Para Ceserani,

A importância desses contos está na transcrição de alguns grandes temas da narrativa fantástica – ou mesmo da mais ampla literatura romântica, do início do século XIX – em contextos e códigos novos, experimentais, com resultados que deram não poucas sugestões e engrandeceram a literatura de fim de século, que é a literatura que vem diversamente definida como decadente, simbolista ou moderna [...].⁴⁵

41. CALVINO, *Contos fantásticos do século XIX*, p. 347.

42. GENETTE, *Figuras*, p. 82.

43. GENETTE, *Figuras*, p. 82.

44. GENETTE, *Figuras*, p. 82-83.

45. CESERANI, *O fantástico*, p. 111.

Essa mudança no estilo do modo fantástico, ainda que incipiente, é um dos eventos da segunda metade século XIX que possibilitará as “experimentações literárias” de Villiers, autor que se destaca por seu trabalho minucioso e criativo com a linguagem, um dos procedimentos narrativos e retóricos utilizados pelo modo fantástico, segundo Ceserani. Deve-se ressaltar que o significante atinge em Villiers uma importância ímpar. A respeito de seu uso, Ceserani destaca que

O modo fantástico se coloca, diante da linguagem, frente a uma concepção que é oposta àquela, bastante comum em todo o século XVIII, da sua “transitividade” da linguagem. Entre a concepção tradicional da “transitividade” da linguagem (as palavras são instrumentos neutros que devem nos enviar o mais fielmente possível à realidade) e aquela, que será difundida por algumas correntes extremas do simbolismo, da “intransitividade” da linguagem (as palavras não devem nos enviar a nada mais do que a elas próprias), o modo fantástico escolhe um terceiro caminho, aquele das potencialidades criativas da linguagem (*as palavras podem criar uma nova e diversa “realidade”*). [...] O modo fantástico utiliza profundamente as potencialidades fantasiosas da linguagem, a sua capacidade de carregar de valores plásticos as palavras e formar a partir delas uma realidade.⁴⁶

Mas Villiers de l’Isle-Adam, nesse conto, vai além. Em “É de confundir!” o escritor faz com que as *mesmas* palavras

tenham o poder de criar uma nova e diversa, mas, ao mesmo tempo, também mesma realidade. Os dois recintos, descritos com as mesmas palavras, tornam-se mesmo e outro. Como aponta Calvino, ele coloca “a serviço da invenção fantástica o seu gosto irônico pela crueldade intelectual e pelas soluções de efeito obtidas por meios rápidos e cortantes”⁴⁷. Essa é uma das grandes “jogadas” do fantástico quase puramente linguístico de Villiers de l’Isle-Adam.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. Os cegos. In: **As flores do mal**. ed. bilíngue. Trad., intr., e notas de Ivan Junqueira. 1. ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. 318-319

_____. Os sete velhos. In: **As flores do mal**. ed. bilíngue. Trad., intr., e notas de Ivan Junqueira. 1. ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 307-311.

CALVINO, Ítalo. **Contos fantásticos do século XIX**: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 9-18.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: **Teoria da literatura**: formalistas russos. ed. 4. Porto Alegre: Editora Globo, 1979, p. 39-56.

47. CALVINO, *Contos fantásticos do século XIX*, p. 347.

46. CESERANI, *O fantástico*, p. 70, grifos nossos.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: **História de uma neurose infantil**: ("O homem dos lobos"): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GENETTE, Gérard. Vertigem paralisada. **Figuras**. São Paulo: Perspectiva, 1972, p 69-88.

_____. **Discurso da narrativa**. Ensaio de método. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

_____. **Narrative discourse**. Translate by Jane E. Levin. Oxford: Basil Blackwell, 1980.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste. É de confundir!. In: CALVINO, Ítalo (Org.). **Contos fantásticos do século XIX**: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 433-460.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste. À s'y méprendre! In: **Contes cruels**. Paris: Bookking Internacional, 1995. Classiques Français.