

Artigo / Article

Arquiatria edgariana: Edgar Allan Poe e a imagética arquitetônica da mente

Edgarian Archiatric: Edgar Allan Poe and the architectonic imagery of the mind

Débora Souza da Rosa 

Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Brasil

debora.rosa@academico.ufpb.br

<https://orcid.org/0000-0002-5234-2796>

Recebido em: 17/09/2021 | Aprovado em: 05/03/2022

Resumo

Estuda-se aqui a construção dos espaços internos em dois contos de Edgar Allan Poe que dialogam com os estudos psiquiátricos de seu tempo, constituindo uma espécie de arquitetura particular de patologias da mente, como a esquizofrenia ilustrada em "The Tell-Tale Heart" (2004 [1843]) e o transtorno dissociativo de identidade em "William Wilson" (2004 [1839]). Compara-se Archiatric, série de imagens arquitetônicas refletindo psicopatologias, do ilustrador Federico Babina, com o trabalho narrativo-imagético da prosa de Poe. Objetiva-se uma análise da construção arquitetônica dos contos, do modo como os espaços, tanto infra- quanto superestruturais e ornamentais, são dispostos para descrever estados psíquicos conturbados por psicoses que começam a ser pesquisadas pela moderna psiquiatria. Em uma hermenêutica peculiar da mente, Poe dialoga com arquétipos, mitos e fábulas ocidentais, trazendo imagens do inconsciente para espaços concretos. Os contos serão analisados, portanto, de acordo com o arcabouço conceitual da poética do espaço, de Gaston Bachelard.

Palavras-chave: Psicopatologias • A poética do espaço • Inconsciente coletivo • O Coração Delator • William Wilson

Abstract

This article examines the construction of interior spaces in two short stories by Edgar Allan Poe. These texts are aligned with the psychiatric studies of his times, creating an architecture of the pathologies of the mind, such as schizophrenia in 'The Tell-Tale Heart' (2004 [1843]) and dissociative identity disorder in 'William

Wilson' (2004 [1839]). The article proposes comparisons between Poe's narrative-pictorial prose and *Archiatric*, a series of architectural images reflecting psychopathologies by illustrator Federico Babina. The article analyzes the architectural construction of these short stories, and the ways in which both infra and superstructural, as well as ornamental spaces, are represented to describe turbulent psychic states on which modern psychiatry focuses. In his hermeneutics of the mind, Poe dialogs with Western archetypes, myths, and fables, translating images of the unconscious into concrete spaces. Therefore, the short stories will be analyzed according to the theoretical framework of Gaston Bachelard's poetics of space.

Keywords: Psychopathologies • The poetics of space • Collective unconscious • The Tell-Tale Heart • William Wilson

No entanto, o escritor tem mais um meio que pode utilizar para evitar nossa recalcitrância e, ao mesmo tempo, melhorar suas chances de êxito. Pode manter-nos às escuras, por muito tempo, quanto à natureza exata das pressuposições em que se baseia o mundo sobre o qual escreve; ou pode evitar, astuta e engenhosamente, qualquer informação definida sobre o problema, até o fim. Falando de um modo geral, contudo, encontramos confirmação da segunda parte da nossa proposta - de que a ficção oferece mais oportunidades para criar sensações estranhas do que aquelas que são possíveis na vida real.

- Sigmund Freud, em 'O Estranho' (1919)

Introdução

Em *Archiatric*, o ilustrador italiano contemporâneo Federico Babina (2017) propõe a arquitetura das mentes condicionadas por patologias psiquiátricas. Ele desenhou uma série de 16 silhuetas de casas, com formato simples e de cor preta, e preencheu seus interiores com imagens que evocam doenças como a esquizofrenia, a bipolaridade, o transtorno obsessivo-compulsivo, a narcolepsia, a ansiedade etc.

No *site* oficial de Babina (em que se encontram todas as obras em uma mesma página intitulada *Archiatric*), o ilustrador dispõe as imagens por meio de uma curta animação de 1 minuto e 39 segundos apenas, na qual cada uma das psicopatologias é apresentada em uma curta sequência temporal, a reconfiguração da silhueta da casa original, representada por meio de sua sombra – tudo isso ao som da música “Archiatric-amor Infinit”, de Elisabet Raspall (2019), que é, a um só tempo, perturbadora e melancólica. A combinação do movimento transformador da casa simples para a casa “doente” com a música que evoca perturbações físicas repetitivas com seus tons mais graves gera uma sensação geral de decadência, angústia, desespero. As imagens que a princípio são quase caricatas poderiam servir a um tema mais leve, talvez até cômico; ao serem apresentadas na sequência de um processo de desintegração, fragmentação ou toda sorte de surto persistente, tornam-se um espetáculo triste e assustador que convida a empatia de todos aqueles que são acometidos por esses sofrimentos. Defendo aqui que, de forma similar à obra de Babina, Edgar Allan Poe constrói, nos contos aqui estudados, imagens poéticas espaciais que não apenas ilustram estados psíquicos conturbados, como também, pela sua eficiência, tornaram-se referências em uma educação estética da loucura.

LINHA D'ÁGUA

Segundo o filósofo e poeta Gaston Bachelard (1978, p. 210), em *A poética do espaço*, “[o]s contos [de Poe] são medos da infância que se cumprem”. É a natureza arquetípica dessas imagens que comunica seu primitivismo, sua conseqüente potência, justificando a estética do terror transformadas pelo autor. Se a Psicanálise, essa ciência do século 19 em grande parte herdeira da “Era do Romance”, prescreve a narrativização do “eu” por meio de imagens presentes em sonhos e devaneios, pode-se dizer que foram em grande parte autores como Poe, E. T. A. Hoffman, as irmãs Brontë e tantos outros e seus estilos góticos que ofereceram as imagens poéticas e a própria estrutura imaginativa clássica com que comunicamos medos, traumas e desejos inconfessáveis.

Construindo pontes possíveis entre o inconsciente e o consciente, como afirma Bruno Bettelheim (1979) a respeito do papel dos contos de fadas na cultura ocidental, essas imagens poéticas parecem não apenas nos servir para fins de comunicação, como metáforas, mas ainda, em uma verdadeira educação psicoestética da imaginação e da mente, parecem materializar as topografias dos sonhos, do inconsciente (ou do pré-consciente) ¹. Na busca de explicar fenômenos como este, Carl Jung (2000) formulou seu conceito de “inconsciente coletivo”, que seria o inconsciente habitado por estruturas arquetípicas que transcendem as épocas e as culturas específicas, como o arquétipo da Mulher Selvagem, do Velho Sábio, entre outros. Para o psicanalista, complementarmente a Freud, o inconsciente se apresenta em duas camadas: em uma, de fato, pessoal/individual, como pensara Freud, e em outra, impessoal/coletiva.

Uma camada mais ou menos superficial do inconsciente é indubitavelmente pessoal. Nós a denominamos *inconsciente pessoal*. Este porém repousa sobre uma camada mais profunda, que já não tem sua origem em experiências ou aquisições pessoais, sendo inata. Esta camada mais profunda é o que chamamos *inconsciente coletivo*. Eu optei pelo termo "coletivo" pelo fato de o inconsciente não ser de natureza individual, mas universal; isto é, contrariamente à psique pessoal ele possui conteúdos e modos de comportamento, os quais são 'cum grano salis' os mesmos em toda parte e em todos os indivíduos. Em outras palavras, são idênticos em todos os seres humanos, constituindo portanto um substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo. (JUNG, 2000, p. 15).

O conceito de “inconsciente coletivo” idealizado por Jung ajuda-nos a compreender como determinadas imagens e símbolos são comuns a todos os seres humanos, conformando, em última instância, uma base para a compreensão da própria natureza humana – que teria não apenas um funcionamento essencial e, portanto, resgatável e até investigável por meio da análise, mas, também, uma constituição estética própria e universal para a espécie, ainda que admitindo particularismos de natureza histórico-cultural. Ainda que a perspectiva jungiana

¹ É fundamental reconhecer que, em sua distinção conceitual entre consciente, pré-consciente e inconsciente, o próprio Freud propõe uma leitura topográfica (de três “andares”) da mente humana. Freud fazia uso de textos literários frequentemente em seus estudos de caso, como fez no famoso ensaio *Das Unheimliche (O estranho)*, de 1919, ao ilustrar a elaboração do seu conceito de *estranho* (familiar/não-familiar) a partir de imagens do conto “O Homem de Areia” (1816), de E. T. A. Hoffman.

reforce o argumento deste trabalho (de que os mestres do gótico teriam sabido traduzir esteticamente nossos estados psíquicos por meio desse repositório imagético de que já nos servimos, educando-nos, assim, a imaginação), a principal perspectiva adotada será a fenomenológica bachelariana que persegue as formas e as percepções das formas ainda mais apriorísticas e rudimentares, que valoriza o contato com os “fenômenos” do espaço independentemente do antes ou depois da aquisição da cultura.

Partindo da fenomenologia da imaginação de Bachelard, propõe-se aqui um estudo das imagens poéticas espaciais de dois contos de Poe: “The Tell-Tale Heart” (2004 [1843]) e “William Wilson” (2004 [1839]). Os espaços criados pelo autor fazem mais do que interpretar estados psíquicos em desequilíbrio: no esforço artístico por criar o novo, o autor origina imagens de loucura que, segundo a metafísica da imaginação de Gaston Bachelard, repercutem em seus leitores, ressonando em angústias, medos, em regiões obscuras do inconsciente, como que se lhes projetasse uma luz.

1 Arquitetura da loucura

As imagens não ordenam o inconsciente, mas elas podem ser ordenadas esteticamente, podem ser mapeadas e dotadas de sentido – como será feito pela Psicanálise –, e são integradas à linguagem com que comunicamos nossos sonhos, delírios, aflições a nós mesmos e ao mundo, e com que o mundo nos comunica o que também sente. O legado cultural do terror de algum modo dispõe esteticamente, se não necessariamente ordena, materiais reprimidos que não podem ser facilmente ordenados psiquicamente. Além disso, ele materializa por meio de imagens poéticas, e, portanto, anteriores ao pensamento, aquilo que do contrário talvez não fosse jamais se prestar ao saber, ao discurso, e permanecer na zona do desconhecido, do puro horror, do inominável e do ameaçador mundo da estigmatizada “loucura”.

Em sua obra, Bachelard (1978, p. 184) distingue claramente os objetos de análise do fenomenologista, preocupado com a “ontologia direta” das imagens poéticas, em seu “ser próprio, dinamismo próprio”, do objeto de estudo da psicanálise, que psicologiza as imagens e lhes busca as origens psíquicas, interpretando-as, costurando seus padrões, pensando um passado, um estágio anterior à imagem em si. Para o fenomenologista, a imagem é inovadora, “abala toda a atividade linguística [...] nos coloca diante da origem do ser falante” (BACHELARD, 1978, p. 187).

No presente estudo, a fenomenologia bachelariana e seus estudos da casa, do ninho, da geometria e da grandeza dos espaços poéticos serão a partida analítica para um estudo dos espaços da mente nos contos de Edgar Allan Poe, evitando psicologismos, mas pensando nas ressonâncias culturais dessas imagens e em como elas, talvez por partirem de arquétipos, organizam visualmente as patologias psiquiátricas, redesenhando as estruturas arquetípicas que tocam, integrando-se a elas, propiciando novas fontes de saber ao tratarem estética, e não-intelectualmente, do não-sabido. A perspectiva fenomenológica abrange o universo do novo na

literatura edgariana, enquanto a perspectiva psicanalítica de Freud (2006), no seu estudo sobre o fenômeno do “estranho” (*das Unheimliche*), no artigo “O ‘Estranho’”, de 1919, oferece a possibilidade interpretativa do novo que é, na verdade, o mais antigo, o não-familiar que causa estranhamento por surgir de um familiar que se acreditava reprimido².

As ressonâncias se dispersam nos diferentes planos da nossa vida no mundo, a repercussão nos chama a um aprofundamento de nossa própria existência. Na ressonância, ouvimos o poema, na repercussão nós o falamos, pois é nosso. A repercussão opera na revirada do ser. Parece que o ser do poeta é nosso ser. [...] por essa repercussão, indo *de imediato* além de toda psicologia ou psicanálise, sentimos um poder poético erguer-se ingenuamente em nós. É depois da repercussão que podemos sentir as ressonâncias, repercussões sentimentais, recordações do nosso passado. Mas a imagem chegou às profundidades antes de movimentar a superfície. (BACHELARD, 1978, p.187-8).

O frescor, a exuberância da imagem nova despertam, repercutem, antes da consciência, da racionalização do abalo estético. E, para mais, ela reescreve todo o material nostálgico, talvez até então plenamente inconsciente, que ela toca. A estética do terror pode, a um certo ponto, curar vários terrores, por desenhar rostos onde outrora houvera apenas sombras.

Em “The Tell-Tale Heart” (“O coração delator”), a arquitetura da velha casa em que o narrador vive com o “velho” (*old man*) revela-se gradativamente pelos sentidos com que ele busca dominar o espaço e, em última instância, a si mesmo. A mente se evidencia por meio das revelações feitas aos sentidos, começando por sua “audição” que, segundo ele, é “aguda”, e culminando na quase explosão cardíaca que se pode interpretar pelo surto psicótico climático do conto.

Não se sabe nada a respeito do narrador, nem sobre sua relação com o “velho”; apenas que eles vivem juntos e que, se podemos crer no que nos é narrado, seu crime não é nem passional e nem tem motivação pecuniária. Desde as primeiras palavras, percebe-se um estado mental agitado, desequilibrado, expresso linguisticamente pelo excesso de pontos de exclamação que lutam por manter a atenção do leitor/ouvinte, e travessões que marcam a hesitação da fala e o extremo nervosismo que ele mesmo assume sentir (POE, 2004, p. 117), bem como as frases interrogativas formuladas pela mente que se quer afirmar, mas não parece segura de si mesma e precisa consultar a quem deseja convencer de sua sanidade. Quando ele afirma “ouvir todas as coisas no céu e na terra [...] muitas coisas no inferno” (POE, 2004, p. 117)³, começam a distinguir-se os traços de uma psicose, possivelmente de uma esquizofrenia marcada por ilusões, por vozes, por pavores persecutórios.

² Freud conclui seu estudo etimológico da palavra *heimlich* (traduzida comumente por “familiar”) afirmando que “*heimlich* é uma palavra cujo significado se desenvolve na direção da ambivalência, até que finalmente coincide com o seu oposto, *unheimlich*. *Unheimlich* é, de um modo ou de outro, uma subespécie de *heimlich*.” (FREUD, 2006, p. 244). Mais adiante, no mesmo artigo, ele atribui a essa curiosa ambivalência o aspecto psicanalítico que dá origem ao seu artigo, ao afirmar que “o *unheimlich* é o que uma vez foi *heimisch*, familiar; o prefixo ‘un’ [‘in-’] é o sinal da repressão.” (FREUD, 2006, p. 262).

³ Todos as traduções dos contos de Edgar Allan Poe são de minha autoria.

Para a esquizofrenia, Babina oferece a imagem de uma casa entrecortada irregularmente por linhas sinuosas, toda fragmentada, com o formato instável, fluido, como que pudesse desintegrar-se, misturando-se ao todo exterior. As únicas descrições da velha casa de “terrível silêncio” e do “quarto negro como um breu com a grossa escuridão” que se tem no conto de Poe (2004, p. 118) partem do narrador, de modo que seus cômodos, seus cantos, seus corredores, sua mobília, suas luzes e sombras são um misto da memória e da imaginação de uma mente psicótica.

Em seus estudos sobre a casa, Bachelard (1978, p. 201) explica que sua imagética sempre retorna em qualquer ambiente que evoque proteção, bem-estar, os espaços em que se podia sonhar com proteção, mas que as imagens e sensações do lar são reimaginadas nas cores dos sonhos, e podemos ser poetas da casa – “a poesia perdida” –, não seus historiadores. “[A] casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem.” (BACHELARD, 1978, p. 201). Ela é “um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (BACHELARD, 1978, p. 208). Dois de seus “temas principais de ligação” são a sua verticalidade e a sua natureza concentrada, convidando “a uma consciência de centralidade” (BACHELARD, 1978, p. 208). Ou seja, a casa onírica é toda ela dividida em camadas, por isso vertical, e possui, segundo o filósofo, a “concha inicial”, “o germe da felicidade central, seguro e imediato” (BACHELARD, 1978, p. 199) em torno da qual se empilham as camadas do ser. O ser é o bem-estar, resguardado pelos espaços de intimidade que têm um poder de atração. Tudo o que se relaciona à casa atrai e evoca o misto de memória e imaginação. Ela é “avessa a qualquer descrição”, “guarda sua penumbra” (BACHELARD, 1978, p.205).

2 A mente delatora em “The Tell-tale heart”

A casa concreta do narrador de “The Tell-Tale Heart”, ou a casa do velho em que ele vive sob condições desconhecidas (não se sabe se é parente, empregado ou o quê), não lhe oferece paz e não evoca o bem-estar da casa onírica. Como um animal ameaçado, ele afirma que seus sentidos são aguçados e quer usar isso como evidência de sua sanidade. Confia primordialmente em sua audição, mas é a audição que o trai, ao final, quando começa a acreditar que o som das batidas do coração que julgara ter fantasiado eram na realidade externos a ele, e o som torna-se mais intenso apesar das evidências de que os policiais não o escutavam, apenas ele, de tal modo que a audição acaba mesmo por lhe distorcer também a visão, dado que começa a ver “risos hipócritas” nos rostos dos policiais e a achar que “caçoam do seu horror” (POE, 2004, p. 121). No calor do desespero, o narrador revela o crime e onde escondeu o corpo. Suas ilusões de grandeza, sintoma recorrente de estados de esquizofrenia e bipolaridade, fizeram-no confiantemente convidar os policiais para se sentarem com ele sobre as tábuas corridas que deslocara pouco antes para esconder o corpo do velho – corpo que desmembrara.

“Os loucos não sabem de nada” (POE, 2004, p. 118), afirma o narrador, e prossegue seu monólogo contando com que dissimulação, cautela e calma ele colocou em prática seu plano, adentrando a alcova escura do velho por sete dias seguidos, durante a noite, e performando o ritual (bastante erótico) de introduzir a lâmpada no quarto bem demoradamente até que estivesse toda do outro lado, assim como a sua cabeça. Por sete dias, ele apenas observa o velho dormir, e pede que observemos sua saúde mental expressa na paciência de alcançar seu objetivo.

Na descrição de seu ritual macabro abundam preposições de lugar (“*in*”, “*within*”, principalmente) que demarcam bem as fronteiras entre interior e exterior, entre o domínio espacial dele e o do outro, do velho, ou, mais especificamente, do “olho [desse velho] que parecia o olho de um urubu – um olho azul pálido, com um filme sobreposto” (POE, 2004, p. 118). Nas preposições que marcam o adentrar do narrador no espaço íntimo do velho, vemos a dialética do exterior e do interior de que trata Bachelard, que tem, segundo o filósofo, “a nitidez decisiva da dialética do *sim* e do *não* que tudo decide. [...] O filósofo, com o interior e o exterior, pensa o ser e o não-ser. [...] Assim, a simples oposição geométrica se tinge de agressividade”. (BACHELARD, 1978, p. 335).

Essa oposição geométrica é, para o filósofo, muito empobrecedora e reducionista, pois impõe barreiras impossíveis de traçar na psique humana. As linhas sinuosas na casa esquizofrênica de Babina são, portanto, meramente simbólicas. Assim como as profusões de portas, entres e saíres no conto de Poe. Afinal,

[O] medo não vem do exterior. Ele também não é feito de velhas lembranças. Não tem passado. Não tem tampouco fisiologia. Nada tem em comum com a filosofia dos fôlegos interrompidos. O medo é aqui o próprio ser. Então para onde fugir, onde se refugiar? [...] O espaço é apenas um horrível no exterior no interior. (BACHELARD, 1978, p. 339).

O narrador aponta para as evidências empíricas da sua sanidade, tentando demonstrar com que clareza concluiu seus rituais e com que clareza é capaz de reconstituir os fatos. Falta-lhe, porém, a racionalidade das ações, ou ao menos uma relação de causa-efeito que seu público (ouvintes/leitores) julgue minimamente lógica dentro dessas convenções sociais padronizadas que tomamos por “normalidade”. A fundação da lógica própria e a evidência mais flagrante da patologia do narrador, ou seja, a fronteira, o limiar entre uma mente sã e outra doente, encontra-se precisamente no que ele chama, com letras maiúsculas, “Olho do Mal” (“*Evil Eye*”) – um olho dotado de algo sobrenatural jamais explicitado, um olho muito provavelmente cego, pelo que as descrições indicam, que parece pairar sozinho no horizonte dos seus piores medos. Para o narrador, sua justificativa é autoexplicativa, dela decorre a racionalidade e autocontrole de todas as suas ações – que ele descreve com uma abundância de advérbios que às vezes traem seu desequilíbrio.

Se “o medo é o próprio ser”, este Olho nada mais é do que o centro dele próprio, do narrador, tendo tomado sua “concha inicial”, o centro de sua casa real e de sua casa onírica, como um invasor, um predador que ele precisa, como um caçador cuidadoso muito sensível a

sons, abater na caída da noite. O olho é comparado ao olho de um abutre ou urubu, um animal carniceiro que se alimenta de morte. Há algo de morte na ameaça do olho do velho e há talvez ainda, se prosseguimos nessas interpretações, algo de impenetrável e de espelhado em um olho cego que mira sem ver e que parece ocultar um conhecimento silencioso sobre quem o observa. Há algo em si mesmo que o narrador mata quando assassina o velho: uma ameaça que se instalara no centro de si mesmo e distorcera toda a arquitetura à sua volta, reduzindo quase tudo à dialética do interior-exterior.

No curta-metragem animado estadunidense de 1953, criado pelo desenhista Paul Julian partir desse conto, a casa toda é um misto de fragmentações cubistas de motivo predominantemente xadrez, de temas góticos como os contrastes de luz e breu, e de sobreposição e alongamento de imagens que, agrupadas em contextos inusitados, ressignificam uma à outra, em um estilo que parece referir-se às famosas obras de Salvador Dalí⁴. Preenche a casa uma mobília angulosa ameaçadora, objetos inanimados com que os personagens em geral não interagem (mesmo o baralho que o velho joga parece distante), que apenas ocupam espaços, mas não comunicam personalidades (apenas medos), causando uma espécie de alheamento psíquico no espectador que reflete um alheamento da mente esquizofrênica do narrador.

As linhas do interior da mansão gótica vão se contorcendo, o cubismo dando lugar ao surrealismo como se todas as realidades se derretessem, desmanchassem-se no ar, e os signos se isolassem do todo em suas ilhas próprias de sentido. Como na cena em que o lençol branco da cama, revirado pelo assassinato, desponta para cima da alta janela, cobrindo-a parcialmente, todo o quarto então furtado de suas paredes e projetando-se ao alto da noite nublada, em direção à lua, como se o narrador se sentisse de repente flagrado pelo universo da noite em meio ao seu crime, impossibilitado de ocultá-lo ou de esconder-se. A sensação transmitida é de acusação e desolamento, alinhando-se a um dos sintomas mais corriqueiros da esquizofrenia: o sentimento de constante perseguição e sua solidão.

As escadas da mansão, por sua vez, crescem infinitamente ao passo que crescem os medos do narrador e ao passo que se aguçam seus sentidos, no decorrer de suas ações. Ele busca a todo custo fugir, distanciar-se, mas aquela casa que é sua própria mente não lhe permite: não se pode, afinal, fugir ou distanciar-se inteiramente de si mesmo ou, em termos mais psicanalíticos, do inconsciente. E toda a longitude das pontes entre ele e sua “concha inicial” apenas se distendem, como se todos os caminhos fossem apenas um.

A tridimensionalidade do mundo concreto dá lugar à bidimensionalidade de uma mente obcecada que é incapaz de ler o mundo para além de si mesma, de seus próprios medos e intenções, que dota tudo à sua volta da consciência de si mesmo (uma consciência, um Eu, na

⁴ As cenas aproximadas do rosto do velho, com seu olho vazado ou coberto por teia de aranha, por exemplo, evocam o quadro “El rostro de la guerra” (1940), de Salvador Dalí, que o pintor fez para evocar os horrores da Guerra Civil Espanhola. Trata-se de um rosto horrorizado que se duplica ao infinito no interior das cavidades dos olhos e da boca, como se a morte o tivesse tomado inteiramente e só pudesse ver e dizer os horrores da morte. A obra encontra-se atualmente no Museu Boijmans van Beuningen, em Rotterdam, Países Baixos.

verdade, dominado pelo inconsciente porque reativo ou impedido de reconhecer e aceitar a consciência do Outro e, por consequência, de reconhecer-se no Outro). Se tudo existe apenas em função dele, à sua percepção de realidade faltam dimensões, e parece que as imagens do filme navegam para a bidimensionalidade quanto mais profundamente o narrador se deixa dominar pelos conteúdos não traduzidos, ou harmonizados, do seu inconsciente. Quando vemos a silhueta do corpo morto do velho sob o lençol xadrez preto e amarelo, por exemplo, a forma tridimensional parece insinuar ao pré-consciente do narrador uma realidade que o narrador se recusa a aceitar e quer reprimir (a realidade nua e crua do assassinato do velho, em oposição à eliminação do mal meramente abstrato, o idealizado “Olho do Mal”).

Se o olho de seu furacão interno, que ele chama “Olho do Mal” (ou seria “Olho Mau?”), como um nome próprio, como uma entidade autônoma – independente, a começar, do corpo ao qual pertence – se ele é, por fim, silenciado, silenciado é, em um primeiro instante, o seu medo, e o narrador experimenta o alívio momentâneo que lhe permite inclusive convidar os policiais para o local do crime e sentá-los sobre o corpo do defunto. Para Freud, o processo poderia ser entendido como uma repressão, um recalque que, em um primeiro instante, parece bem-sucedido, mas que retorna com toda força ao final, reclamando o seu espaço com toda a autoridade do domínio do inconsciente (o “retorno do reprimido”⁵).

Se o assassino projeta sobre a vítima algo aterrorizante de si mesmo, é natural que atribua a essa mesma vítima, depois de morta, os sons de si mesmo, como é o caso do coração que ele escuta bater com um “som baixo, seco, rápido – bastante parecido com o som que um relógio faz quando envolto em algodão” (POE, 2004, p. 120). É possível, inclusive, ler esse velho como uma entidade imaginada, um duplo do narrador, talvez, que ele calou com as próprias mãos, e que deixa um vácuo insustentável sob os seus pés⁶. A casa em sua verticalidade vai perdendo as camadas que a sustentam, desabando e, com isso, o narrador se sente desequilibrar em seus espaços mais íntimos, nessa concha inicial que ele julgara ter retomado como o exímio caçador que aguardou o momento perfeito para matar seu algoz, e todos os traços e aspectos ao seu redor se contorcem, a visão turva pintando caretas nos rostos dos policiais, distorcendo a realidade como se todo ele afundasse sob o peso da culpa para o vão ou a fenda que abrisse em si mesmo. A imagem do Olho do Mal pulsa como a ilusão psicótica, como o medo projetado para fora do ser – medo este que sempre foi o próprio ser. Na mente esquizofrênica, o ser e o fora-do-ser confundem-se, os espaços do consciente e do inconsciente se confundem, não há fronteiras bem demarcadas.

⁵ “[...] se a teoria psicanalítica está certa ao sustentar que todo afeto pertence a um impulso emocional, qualquer que seja a sua espécie, transforma-se, se reprimido, em ansiedade, então, entre os exemplos de coisas assustadoras, deve haver uma categoria em que o elemento que amedronta pode mostrar-se ser algo reprimido que *retorna*.” (FREUD, 2006, p. 258).

⁶ Em uma casa, o que se encontra *mais abaixo* é, geralmente, o porão, e este signo espacial é frequentemente empregado como metáfora para “fundo”, “profundo”, para falarmos dos espaços da mente, como, por exemplo, na construção “nos porões da mente”. O “porão da mente” seria nada mais, nada menos, ainda que de forma simplista, o próprio inconsciente.

3 A mente duplicada em “William Wilson”

O perigo da psicose como motivador do psicótico de eliminar partes de si mesmo (partes físicas ou psíquicas) repete-se em “William Wilson”. As casas desenhadas por Babina são frequentemente reduzidas em função de distorções, desmoronamentos ou apagamentos. No caso do narrador William, os três espaços que ele frequenta, que o abrigam desde a infância, começam a ser modificados e a sofrer alterações em função de um ponto fulcral, o seu duplo de mesmo nome, mesma data de nascimento, quase mesma aparência, mas personalidade quase inversa. O centro de sua identidade, de sua racionalidade interna, é um outro ser quase igual a ele, como que se duplicasse, em uma clara dissociação de identidade.

Babina ilustra transtornos dissociativos como um todo, dos quais a dissociação de identidade seria um quadro extremo. Sintomas desses transtornos afetam praticamente todas as pessoas em algum momento da vida, pois são mecanismos para se lidar com traumas, especialmente os vividos na infância. Quando afetam persistentemente a memória, as funções motoras ou a autopercepção (identidades) da pessoa, porém, são considerados partes de transtornos psíquicos mais graves, que devem ser tratados pela psiquiatria. A pessoa traumatizada basicamente busca dissociar-se de algum conteúdo ou parte psíquica involuntária e inconscientemente, alienando para isso fragmentos de memória, do corpo (por meio de convulsões ou paralisias) e, por fim, da própria identidade egóica, como é o caso daqueles que, segundo o site do National Health System (NHS) britânico, “sentem-se incertos sobre quem são e têm muitas identidades”⁷.

Os problemas de identidade de William Wilson começam já na primeira frase do conto, em que o narrador se apresenta, mas diz que esse é um nome falso, pois não quer sujar o papel com o verdadeiro. William Wilson sendo um nome forjado, e escolhendo chamar seu *doppelgänger* de Wilson, ele delimita desde já quem é quem na conturbada relação: William (Will + I + am) e Wilson (Wil+son). Wilson, filho do Desejo, do Desejo que é William, é fruto dele mesmo, parte sua, não um ser autônomo⁸. De fato, ninguém fala diretamente com Wilson a não ser William, e Wilson parece viver em função de William, de recriminá-lo, censurá-lo e colocar-lhe freios morais. William é, segundo sua própria descrição, “voluntarioso, viciado nos caprichos mais selvagens e presa das paixões mais ingovernáveis” (POE, 2004, p. 152). Para completar, seus pais são descritos como “mentes fracas”, de modo que suas propensões ao mal não foram adequadamente corrigidas, deixando-o “sob a direção de [seu] próprio desejo [...] o mestre de suas próprias ações” (POE, 2004, p. 152). Um déspota e um *bully* enquanto menino,

⁷ National Health Service (NHS): <https://www.nhs.uk/conditions/dissociative-disorders/>. O NHS é o serviço nacional de saúde do Reino Unido, que foi introduzido em 1948 e tem cobertura universal, com atendimento médico gratuito para praticamente todas as especialidades, contemplando praticamente todas as pessoas. É similar ao SUS (Sistema Único de Saúde) brasileiro.

⁸ Pode-se sugerir também que Wilson é o nome de família, o nome do pai, e, como representante dessa figura de autoridade central para a Psicanálise (pensar no “nome-do-Pai”, a metáfora/fato da linguagem da função castradora do *self*, para Jacques Lacan), figura como uma força de autocensura e autoproteção do indivíduo que se reconhece como um ser independente. Apesar de todo o seu despotismo autossuficiente, William carrega consigo o sobrenome e toda a sombra, o legado, o peso da família (ou mais especificamente do Pai).

William vai escalando os degraus de sua degradação moral, até tornar-se um dissoluto hedonista, trapaceador e, por fim, assassino (de Wilson).

Tudo começa, porém, no espaço bem-delimitado da escola, “numa nevoenta vila da Inglaterra” (POE, 2004, p. 152), com casas antiquíssimas e árvores gigantescas, fragrâncias de arbustos, caminhos sombreados, “um lugar onírico que tranquilizava os espíritos, uma venerável cidade antiga” (POE, 2004, p. 152). Para além do fascínio pelo antigo pitoresco europeu, há aqui uma atmosfera onírica de contos de fadas, um tempo mítico indefinido, as indefinições espaço-temporais servindo precisamente ao propósito de embaçar as fronteiras e preparar o terreno mental para o jogo lúdico entre consciente e inconsciente. Como afirma Bachelard (1978, p. 207), “é no plano do devaneio e não no plano dos fatos que a infância permanece viva em nós e poeticamente útil. Por essa infância permanente, mantemos a poesia do passado.” William lembra-se de cada detalhe desta primeira casa que foi a escola, o internato em que estudou quando pequeno, e mais: ele mesmo afirma que são “o período e a localidade quando e onde ele reconhece as primeiras ambíguas moções do destino que mais tarde o obscureceriam tão inteiramente” (POE, 2004, p. 152).

A casa em si é comparada a uma prisão, “velha e irregular. Os terrenos extensos e uma muralha alta e sólida de tijolos, encimada por uma camada de cimento e cacos de vidro. Essa muralha de prisão formava o limite do nosso domínio” (POE, 2004, p. 152). É natural que o rapaz independente e tirânico traduza espaços por “domínios”, logo, as imagens cristalizadas das fronteiras da escola pareçam-lhe tão agressivas: ele é vontade, desejo, e, como tal, quer expandir-se, romper limites impostos. William pode ser lido como uma das instâncias do “ser”, a que Freud chamou de *id*, que concentra os instintos, os desejos, as paixões em seu estado bruto, caótico. Wilson, por outro lado, seria, nessa leitura rasa, mas útil, uma representação do *superego*, essa instância culturalmente adquirida de censura, (auto)controle e proteção do *ego*. O ser parte do *id*, o superego será construído ao longo da vida, a partir da socialização – que começa, em geral, precisamente na escola, onde as crianças precisam aprender os limites, as fronteiras entre o eu e o outro. Essa duplicidade provocada pela relação conflituosa entre o *id* e o *superego* é explicada por Freud, em linguagem psicanalítica, de tal maneira que seria possível de se convencer facilmente alguém de que o Pai da Psicanálise – um conhecido amante e conhecedor de literatura – inspirou-se diretamente no conto de Poe para formular essa parte fundamental de sua teoria:

A ideia do ‘duplo’ não desaparece necessariamente ao passar o narcisismo primário, pois pode receber novo significado dos estádios posteriores do desenvolvimento do ego. Forma-se ali, lentamente, uma atividade especial, que consegue resistir ao resto do ego, que tem a função de observar e de criticar o eu (*self*) e de exercer uma censura dentro da mente, e da qual tomamos conhecimento como nossa ‘consciência’. No caso patológico de delírios de observação, essa atividade mental torna-se isolada, dissociada do ego e discernível ao olho do terapeuta. O fato de que existe uma atividade dessa natureza, que pode tratar o resto do ego como um objeto – isto é, o fato de que o homem é capaz de auto-observação – torna possível investir a velha ideia de ‘duplo’ de um novo significado [...]. (FREUD, 2006, p. 253).

Retornando à imagética da arquitetura escolar que comunica a arquiatria⁹ de William, apesar de a escola ser imensa e bem resguardada de acordo com a lógica foucaultiana do Panóptico das instituições de vigilância e punição do poder disciplinar – que aproxima imagética e operacionalmente escolas e prisões –, o menino descobre muitos “recessos espaçosos” (POE, 2004, p. 152). Esses recessos são pontos-cegos do poder disciplinar em que o menino sente ainda alguma liberdade não-vigiada. Aos poucos, porém, sua mente infantil vai se formando, a princípio de maneira caótica, “beirando a infinitude”:

não há fim para as suas sinuosidades, para as suas subdivisões incompreensíveis. [...] De cada cômodo para o outro havia sempre três ou quatro degraus subindo ou descendo. Então os braços laterais eram inúmeros, inconcebivelmente, e retornavam a si mesmos [...] (POE, 2004, p. 153).

A mente infantil expande-se, vai ganhando novos contornos, novos espaços, tendendo ao infinito – algo encantador, mas também assustador. Ele não compreende as ligações entre as partes de si e mal compreende o caminho que leva ou a localidade exata do quarto que divide com outros vinte colegas. O centro de sua casa onírica vai se formando aos poucos, mas as relações entre ele e os outros espaços não é ainda clara, as dinâmicas são, ainda, confusas.

A maior e mais assustadora das salas é, evidentemente, a das aulas, presidida pelo Reverendo Dr. Bransby, que acumula em si as funções de educador e de clérigo da igreja local, autoridade a um tempo temporal e atemporal, censura sem proteção, disciplina sem recompensa, a pura ordem, a dura “palavra do Pai” encarnada. Seria impossível ao psicanalista não notar a falta marcante de uma figura feminina neste conto. A sala é “longa, estreita e lugubrememente baixa, com janelas góticas pontudas e um teto de carvalho” (POE, 2004, p. 153). Escura, sufocante, pontuda, cheia de ângulos agudos, a sala representa tudo aquilo de que William desejará se livrar ao longo da vida.

Wilson surge na vida de William como o único que não se submete aos seus caprichos, que não o admira, que o censura, mas também o acolhe com afeição e condescendência. William não consegue odiá-lo inteiramente, chega a admirá-lo, tendo-o inclusive por companheiro inseparável, num primeiro momento. Como a perfeita “voz da consciência”, Wilson tem um defeito de voz que o obriga a falar baixo: sua voz não é alta como as vontades de Will; ele é a contra-voz que sufoca vontades. A presença de Wilson, que incomoda William pela mera repetição de seu nome – algo que o perturba bastante, assinalando mais uma vez seu problema identitário – evoca ainda

visões turvas de sua infância mais remota – memórias selvagens e confusas de um tempo quando a própria memória não era nascida. [...] era com dificuldade que eu conseguia espantar a crença de que eu havia conhecido aquele ser diante de mim em algum período bem distante, algum momento passado infinitamente remoto. (POE, 2004, p. 157).

⁹ Emprego o substantivo “arquiatria” baseado no adjetivo criado para a série artística de Babina, *Archiatric*, seguindo o que interpreto ter sido seu sentido nas imagens, e que pode ser descrito/definido como “arquitetura da psiquiatria”, evidenciando um esforço específico por imagetizar arquitetonicamente um ou mais diagnósticos psiquiátricos.

A natureza de Wilson na vida de Will é praticamente arquetípica: ele se mistura à memória e à imaginação como algo sempre presente, embora tenha surgido já na fase escolar. Se o entendemos pelo superego de William, é uma parte do “eu” que vai surgindo a partir da maturação da criança, mas que *parte* dela, da mesma criança, e lhe serve de espelho.

Freud (2006), em “O ‘Estranho’” (1919), afirma que o primeiro duplo é narcísico, uma projeção de si mesmo para fins de imortalidade, como a alma que continua depois que o corpo deixa de ser; o segundo duplo seria aquele que o psicanalista viria ainda a conceituar de superego, essa instância do “eu” responsável pela sua autopreservação, a forma pessoal com que a psique individual de cada um absorve as interdições sociais e as impõe sobre si mesma e o seu inconsciente. O momento mais marcante do confronto entre o “eu” e o “duplo” em “William Wilson” é iniciado mais uma vez por imagens poéticas do espaço, como se Poe conduzisse o leitor por um passeio no interior dessa mente infantil em busca do tempo espacializado, desse espaço onírico que fixou o tempo, em que o “eu” se deparou com seu “duplo” e se reconheceu: o momento exato, portanto, da dissociação de identidade.

O prédio, “planejado tão bizarramente [, tinha] muitos rincões e recessos” (POE, 2004, p. 157), e em muitos desses cantos a “engenhosidade econômica de Dr. Bransby” (POE, 2004, p. 157) havia encaixado pequenos dormitórios, meros *closets* que serviam para apenas um indivíduo. Um desses era ocupado por Wilson. Nota-se nessa descrição minuciosa do espaço reservado a Wilson a presença de mais uma imagem poética: a Wilson é reservado um espaço reduzido, econômico, sinal de que ele não toma muito, de que é talvez pequeno assim como sua voz é fraca, e talvez ainda humilde, pois nada disso parece incomodá-lo. Considerando que o transtorno dissociativo de identidade ocorre geralmente após um trauma, quando parte da personalidade principal é fragmentada de modo a poder lidar melhor com o trauma que a psique julga desestruturador demais, faz muito sentido que William sinta que sempre conheceu Wilson, e faz sentido que essa arquitetura da mente adoentada de William continue “um sertão de passagens estreitas” (POE, 2004, p. 157) que ele singra com uma lâmpada das mãos, de seu dormitório ao do outro.

Cortinas fechadas cercavam a cama e, seguindo meu plano, eu calma e silenciosamente as afastei, de modo que os raios luminosos caíram vivamente sobre o menino que dormia e os meus olhos ao mesmo tempo caíram sobre o seu rosto. Eu olhei – e uma dormência, uma frieza instantaneamente tomou conta de meu corpo. Meu peito arfou, meus joelhos tremeram, todo o meu espírito pareceu possuído de um inexplicável e intolerável terror. Já sufocando, eu aproximei ainda mais a lanterna de seu rosto. Seriam esses – *esses* os traços de William Wilson? Vi que, de fato, eram os traços dele, mas tremi como se tomado por um surto febril ao imaginar que não eram. O que havia neles, afinal, para me confundir dessa maneira? Eu o encarei – enquanto meu cérebro convulsionava com uma multidão de pensamentos incoerentes. Ele não parecia assim – certamente não assim – na claridade do dia. O mesmo nome! os mesmos contornos das feições! o mesmo dia de chegada à escola! E ainda a sua imitação, obstinada e sem sentido, do meu modo de andar, da minha voz, dos meus hábitos e do meu jeito de ser! Seria possível, em verdade, dentro dos limites das capacidades humanas, que *o que eu agora via* fosse o resultado meramente da prática habitual da sua sarcástica imitação? Aterrorizado

e com tremor arrepiante, eu apaguei a lanterna, atravessei silenciosamente o quarto e deixei de uma vez por todas os cômodos daquela velha escola, para jamais retornar. (POE, 2004, p. 158).

O momento de revelação e de dissociação é marcado pela presença da lâmpada que “lança luz” sobre a Verdade, no caso para as feições e todos os maneirismos de Wilson, que são os de William. Dormindo, Wilson não está mais imitando de propósito, está relaxado, e, portanto, em seu estado natural, em sua essência. Há ecos do mito de Eros e Psiquê, quando Psiquê aproxima a vela do marido Eros porque precisa se certificar de quem ele é, visto que jamais o vira e lhe fora prometido um casamento com um ser monstruoso. A luz prevalece como imagem arquetípica de revelação, e de revelação de uma parte do eu para outra (assim como no mito grego, em que Psique, no grego clássico, “alma”, encontra Eros, que significa “amor”). Encontrando seu caminho pelo tortuoso labirinto da mente, William chega à sua consciência, à superfície do ego, e não suporta o que lá encontra; submerge novamente, então, para um mergulho ainda mais fundo.

Da escola de Dr. Bransby, William parte imediatamente para Eton College e, de lá, para Oxford, ambas instituições de ensino reputadas e extremamente conservadoras, para onde se encaminham os filhos da nobreza britânica. Na “mais dissoluta universidade da Europa” (POE, 2004, p. 160), os crimes de William acumulam-se e agravam-se. Nos dois lugares, Wilson desponta como uma aparição admonitória; em Oxford, afirma estar “cumprindo um dever” (POE, 2004, p. 160). As portas se abrem com tal ímpeto que extinguem todas as velas, deixando revelar apenas a figura de Wilson entre os jovens que são ludibriados no carteadado por um pérfido William. O contraste entre luzes e sombra dos ambientes mais uma vez confirmam a natureza reveladora e moralmente restauradora de Wilson.

O resto do conto repete seu tema do duplo, engajando-o em diversas situações, ressaltando diversos aspectos. Sobre o conto de Poe “A Queda da Casa de Usher” (1839), Bachelard (1978, p. 311) afirma que “[a]s palavras murmuram. Todo ouvido sensível sabe o que é um poeta que escreve em prosa, que, em determinado ponto, a poesia acaba por dominar a significação. Em suma, na ordem da audição, temos uma imensa miniatura sonora, a de todo um cosmos que fala baixo.” Retornando a “William Wilson”, é nas repetições que podem parecer exaustivas do conto que o autor urde suas imagens poéticas, formando um padrão cósmico de possíveis significações que servirá de modelo a vários autores do gênero horror. A imagem poética central é a do duplo superego que martela a consciência do puro *id*, mas ela emerge da vida escolar de William, do ambiente de socialização que é descrito em riqueza de detalhes porque remete a toda uma construção imagética e arquetônica do “eu”.

Pelos caminhos dessa escola sombria de extensos exteriores (a Imensidão de Bachelard) e de interiores labirínticos, sufocantes, o menino dominador de todos os espaços, a verdadeira miniatura de monarca absolutista, encontra e enfrenta seu único freio, sua apequenada e enrouquecida consciência, ou seu duplo socialmente consciente, finalmente compreende a nível sensorial, se não intelectual, a relação que os liga, e foge para outros espaços criados. “*Fugi em*

vão” (POE, 2004, p. 162, grifo do autor), diz William. O verbo denota movimento sobre espaço, pois a obsessão de William é espacial, territorial, e ele acredita que migrando geograficamente ele poderá se mover nos espaços psíquicos. “Fechado no ser, será necessário sempre sair dele. Mal saído do ser será preciso sempre voltar a ele. Assim, no ser, tudo é circuito, tudo é rodeio, discurso, tudo é uma romaria, tudo é refrão de estrofes sem fim”, afirma Bachelard (1978, p. 336-7).

Conclusão

Se os contos de fadas apresentam imagens em que a criança pode fixar suas ânsias inconscientes e assim espalhá-las visualmente para elaborá-las e superá-las, como explica Bruno Bettelheim (1979) em *A psicanálise dos contos de fadas*, os contos de Poe oferecem repetições para reforçar padrões do inconsciente de mentes adultas psicóticas. A repetição em si, em Poe, como na aparição e fuga de Wilson e como no retorno ao quarto do velho pelo narrador em “The Tell-Tale Heart”, já evidencia os caminhos das mentes viciadas, os padrões e fundações obsessivos e suas manias. Sob essas camadas do grotesco e do exagero, porém, a arquitetura mental construída poeticamente pelo autor, com um quê do “eterno retorno” nietzschiano, parece evidenciar traços da psique humana em geral – a casa, seus labirintos, a dialética do interior e do exterior, da miniatura e da Imensidão, os pontos obsessivos, as conchas iniciais de bem-estar, espaços de intimidade do ser.

Se as casas de Babina que Poe desenhara com imagens poéticas estão decadentes por aflições psíquicas graves, é certo, porém, que os arquétipos sobre os quais são estruturadas são reconhecíveis por muitos, repercutindo em nós poeticamente, ressonando em nossas angústias e despertando estranhezas. O “estranho” é, para Freud (2006), afinal, o familiar tornado não-familiar pelo processo de repressão. Quando essas imagens da “loucura” repercutem, é porque são lugares do estranho que não foi sempre estranho, dos medos mais elementares que escondemos nos porões escuros das casas reluzentes, mas que vez por outra ainda emergem em ruídos estranhos que a arquiatria do artista faz despertar.

Referências

BABINA, F. Archiatric. *Federico Babina*, [s.d]. Disponível em: <https://federicobabina.com/ARCHIATRIC>. Acesso em: 08 de out. de 2022.

BACHELARD, G. A Poética do Espaço. In: BACHELARD, G. *Coleção Os Pensadores: Bachelard*. Tradução por Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1978. p. 181-354.

BETTELHEIM, B. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

DALÍ, S. *El rostro de la guerra*. 1940. 1 original de arte, óleo sobre tela, 64 x 79 cm.

LINHA D'ÁGUA

Dissociative disorders. *National Health Service* [s.d]. Disponível em: <https://www.nhs.uk/mental-health/conditions/dissociative-disorders/>. Acesso em: 08 de out. de 2022.

FREUD, S. O 'Estranho' (1919). In: FREUD, S. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, Vol. XVII: uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1918)*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006. p. 233-273.

JUNG, C. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução de Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2000.

POE, E. A. *Collected Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Special Editions: 2004.

RASPALL, E. Archiatric-amor Infinit. Youtube, 09 de jun. de 2019. Disponível em: <https://youtu.be/1HzBJxQ6mVg>. Acesso em: 08 de out. 2022.

THE Tell Tale Heart. Direção: Ted Parmelee. Produção: Stephen Bosustow. Estados Unidos: United Productions of America, 1953.