

A DUPLA CONFIGURAÇÃO DO TEXTO: “WILLIAM WILSON” DE E. A. POE

JULIAN NAZARIO

Pontifícia Universidade Católica - PUC/ SP

Em seu notável conto “William Wilson”, Edgar A. Poe lança mão da alegoria para narrar a história de um homem que escolheu uma vida de vício e pecado, mas acaba morrendo, vítima da sua própria consciência. A narrativa parece ter uma função moralizadora, segundo a qual, quem faz o mal e tem plena consciência dos seus atos será finalmente castigado. Poderíamos levar esta idéia mais adiante e fazer uma análise calcada sobre regras de conduta, ou com um enfoque teológico, tendo em vista o tom confessional da narrativa em primeira pessoa, uma espécie de *mea culpa* do narrador.

No entanto, o emprego de uma linguagem altamente rebuscada sugere que tudo não é o que parece ser. Este ensaio se propõe a examinar os níveis conteudístico e formal da linguagem de “William Wilson”, numa tentativa de mostrar a *dupla configuração do texto* em relação à personagem central.

O conto começa quando um narrador, de nome William Wilson, se põe a relatar suas experiências com um sócia cujo caráter é o seu oposto. Essa diferença de gênios suscita muitos conflitos no tempo presente da narrativa – “aqui ou hoje” – e este narrador está arrependido dos males que cometeu em relação ao sócia. O dualismo e o clima fantástico, que permeiam o conto todo, levam a crer que o sócia representa, de alguma forma, o Outro,

uma figura simbólica que se corporaliza aos poucos durante a narrativa, até adquirir as feições do próprio narrador. Percebe-se no nome deste narrador um anagrama que espelha o relacionamento entre o original e o duplo: o nome *William* encapsula a frase *Will I am*: lida de modo inverso, esta frase seria uma interrogação sobre o próprio narrador, cujo sobrenome também comunica o fato de ser ele *Will's son*, ou seja, o filho de Wilson.

Durante o fluxo da narrativa, nada mais do que a narração de eventos no passado, o narrador volta esporadicamente ao tempo presente, numa tentativa de avaliar retrospectivamente aquilo que já passou. Ao comentar sobre o elevado senso moral do seu sócio, ele diz que seria um indivíduo melhor e mais feliz se não tivesse ignorado os conselhos do seu rival:

seu senso moral, pelo menos, se não seu talento geral e critério mundano, era bem mais agudo do que o meu, e eu poderia, hoje, ter sido um homem melhor e, portanto, mais feliz, se não tivesse tão freqüentemente rejeitado os conselhos inclusos naqueles significativos susurros, que só me inspiravam, então, ódio cordial e desprezo amargo. (Poe, p. 264-5)

O tempo cronológico da narrativa destaca-se através do crescimento físico do narrador, um crescimento que acompanha a seqüência dos eventos. Logo após a referência feita pelo narrador aos primeiros momentos da sua infância, encontramos a frase: “À medida que me adiantava em anos”; quando fala da interferência do sócio em sua vida, diz: “Recebia-o com uma repugnância que ganhava forças à medida que eu ganhava idade”. O tempo que o narrador passou num internato é enfatizado pelas palavras: “Durante os cinco anos de minha estada ali”, ou “Encerrado entre as maciças paredes daquele venerável colégio, passei, todavia, sem desgosto ou tédio, os anos do terceiro lustro de minha vida”. (Poe, p. 261)

Enquanto está na Academia de Eton, o narrador se refere ao seu “miserável desregramento”, além de três *anos* desperdiçados, que, no entanto, influíram na estatura do narrador: “Três anos de loucura, passados sem proveito, apenas me deram os hábitos arraigados do vício e um acréscimo, em grau algo anormal, à minha estatura física”. (p. 266). Aqui se tem a primeira alusão à sua aparência física, a aparência, talvez, de um adolescente que ainda não atingiu a maturidade. Percebemos outros índices de um movimento linear temporal através de frases como “Recebia-o com uma repugnância que ganhava forças à medida que eu ganhava idade”. (p.264), “Depois de um lapso de alguns meses” (p. 266), “depois de uma semana de animalesca dissipação” (p. 266); “por algumas semanas”, “mas num breve período”.

O inexorável desabrochar da narrativa por meio dessas revelações de ordem cronológica dá a perceber *quatro movimentos temporais*. O primeiro seria o episódio na escola freqüentada pelo narrador, ainda criança, o qual se denominaria *Infância*. O segundo, que se poderia chamar de *Adolescência*, ocorre quando o narrador ingressa em Eton. O terceiro movimento abrange o período entre a sua entrada em Oxford e a saída de lá, um período ao qual daríamos o nome de *Maturidade*. Por fim, o quarto

e último movimento envolveria as sucessivas fugas do narrador do seu sócia, culminando, na cena final, a eliminação do narrador como protagonista. Poderíamos chamar esse último movimento de *Decadência*.

No primeiro movimento, a juventude e a inexperiência do narrador com as aparências externas resultam na descrição da escola como um lugar encantado, “um palácio de encantamentos”. (p. 260). Antes disso, há impressões do lugarejo, onde se localiza a escola. Nesse lugar, o narrador imagina sentir:

o arrepio refrescante de suas avenidas intensamente sombreadas, respiro a fragrância de seus mil bosquetes e estremeço ainda, com indefinível prazer, à lembrança do som cavo e profundo do sino da igreja quebrando a cada hora, com súbito e soturno estrondo... (p. 259)

Todavia, embora as palavras *refrescante*, *fragrância*, *estremeço* criem uma imagem revigorante, contrastam com outra criada pelas palavras *arrepio*, *intensamente sombreadas*, *cavo*, *soturno*, *súbito estrondo*. Este choque de imagens remete ao duplo nível semântico de paz e harmonia mas, ao mesmo tempo, de um perigo oculto.

Sem estar consciente disso, o narrador descreve a escola como uma espécie de prisão; por conseguinte, percebemos outras frases conflitantes em seu discurso, como “velha e irregular” e “semelhante à de uma prisão”, quando fala de uma muralha que cerca a escola. Mais adiante, o portão da escola é assim descrito: “um portão ainda mais maciço, bem trancado e guarnecido de ferrolhos de ferro, e arrematado por denteados espigões de ferro”. (p. 260). Todas essas imagens terríficas realçam o aspecto aprisionador da escola, que é como uma prisão de onde os alunos saem apenas três vezes por semana, para passeios e excursões vigiadas e controladas:

uma [vez], todos os sábados à tarde, quando, acompanhados por dois regentes, tínhamos permissão de dar curtos passeios em comum por alguns dos campos vizinhos; e duas vezes, nos domingos, quando íamos, como em parada, da mesma maneira formalística, ao serviço religioso da manhã e da noite, na única igreja da aldeia. (p. 259)

No decorrer do seu discurso, o narrador volta a refletir sobre suas impressões anteriores. Entendemos que ele ainda não conseguiu perceber o verdadeiro significado de muitos acontecimentos de sua vida. As recordações de sua vida escolar são bastante felizes: “Retardar-me nas minudentes recordações das coisas escolares é talvez o maior prazer que me é dado agora experimentar, de certo modo”. (p. 259)

Notamos o ponto de vista do narrador como jovem através da escolha de adjetivos para descrever o seu ambiente. Trata-se de alguém facilmente impressionado pelos espaços e objetos que o circundam. Ao falar do muro da escola, utiliza-se do adjetivo “maciço”. Emprega este mesmo adjetivo para descrever o portão da escola, “portão ainda mais maciço”. O portão também possui dobradiças qualificadas pelo narrador como “poderosas”. Os recessos do pátio do recreio são “espaçosos” e a sala de aula é descrita

da seguinte maneira: “a mais vasta da casa e do mundo, não podia eu deixar de pensar “. (p.260) Um pote de água vem descrito como “enorme” e um relógio dentro da sala como tendo “dimensões estupendas”.

O santuário (*sanctum*) do superintendente da escola ficava em um recinto, “a um canto distante, e que inspirava terror”. Também provoca medo o paradoxo gigantesco cuja monstruosidade é insolúvel: trata-se da pessoa do superintendente, alguém reverenciado e ao mesmo tempo temido, com seu rosto de expressão azeda, com uma palmatória na mão.

A construção binária dominante da narrativa fornece, para cada acontecimento, a sua duplicação. Trata-se, porém, de uma duplicação nada estável, que leva ao conflito, um fato que se torna patente com o aparecimento do “segundo William Wilson”, momento em que o narrador se sente duplamente desgostoso, com o nome do seu sócia, a causa da sua “dupla repetição”. O conflito entre os dois, por sua vez, estabelece uma linha divisória entre duas espécies de aparência: uma externa, outra interna. O mundo não é mais um simples reflexo da realidade no espelho; transforma-se em algo duvidoso e ambíguo. O que parece que é, realmente não é. Tanto que, no fim da narrativa, o narrador se engana ao pensar que aquilo que vê num espelho é mero reflexo, pois está se defrontando com seu duplo verdadeiro:

Um grande espelho – assim a princípio me pareceu na confusão em que me achava – erguia-se agora ali, onde nada fora visto antes, e como eu caminhasse para ele, no auge do terror, minha própria imagem, mas com as feições lívidas e manchadas de sangue, adiantava-se ao meu encontro, com um andar fraco e cambaleante. Assim parecia, digo eu, mas não era. (p. 273)

Ao examinar a poesia barroca, Gérard Genette demonstrou como em todo o pensamento barroco existe “uma dialética perplexa da vigília e do sonho, do real e do imaginário, do juízo e da loucura”. (p. 19). Todavia, o efeito do reflexo no mundo barroco não é produzido por um espelho real mas sim pelo espelho que é a face do mar:

Esse efeito de espelho propõe à imaginação barroca uma questão destinada a cativá-la: a imagem especular será ilusória ou real? Será um reflexo ou um duplo? Quando se trata de um espelho real a prova é fácil, mas o reflexo na água, com as profundezas que esconde, contém um pouco mais de mistério. Quem pode afirmar realmente que não haja no fundo da água um outro sol, tão real quanto o nosso, do qual seria uma espécie de réplica? Poderia ser assim que a extensão marítima fosse apenas um vertiginoso princípio de simetria e, sobre a verdade dessa hipótese, a equivalência entre o peixe e o pássaro oferece uma confirmação preciosa: à primeira vista, na dupla que eles formam de um lado e do outro das superfícies, o peixe parece ser apenas a sombra ou o reflexo do pássaro, que ele acompanha com uma fidelidade suspeita; bastaria que esse reflexo provasse sua realidade tangível e a duplicidade do mundo estaria (quase) estabelecida. Se o peixe existe, se o reflexo se revela um duplo, o sol das águas pode muito bem existir também, o avesso vale o direito, o mundo é reversível. (p. 14,15)

Sendo assim, notamos que há uma inversão de valores no conto “William Wilson”: aquilo que o narrador pensa que é um reflexo ou um signo não o é; pelo contrário, é o verdadeiro objeto em si. Portanto, há um

processo reversível pelo qual o signo se transforma em objeto, eliminando assim a possibilidade do espelho como meio de reprodução da realidade, porque os valores se invertem agora, ou seja, os peixes se transformam em pássaros, e vice-versa, segundo Genette.

O segundo movimento – *Adolescência* – começa quando o narrador, no fim do seu quinto ano escolar, deixa a escola e, após um lapso de alguns meses, ingressa na academia de Eton. Este segundo movimento implica numa fuga de um lugar com o qual o narrador já está familiarizado até certo ponto, porque, antes de sair da escola, conseguiu localizar o seu sócia após percorrer um espaço descrito por ele como “uma imensidade de estreitos corredores”. (p. 265)

Esta fuga é de um ambiente que personifica a ordem, a disciplina férrea; no entanto, subjazendo tudo isso, temos as imagens desordenadas da própria escola, a personalidade paradoxal do diretor e o primeiro aparecimento perturbador do sócia. A entropia produzida por todos esses fatores encontra a sua homeostase na fuga do narrador para um período de calma, “um lapso de alguns meses”. Mais tarde, a situação de desordem recomeça após a sua entrada em Eton.

No segundo movimento, o narrador mergulha de novo numa vida de dissipação, certo de que ele está livre do Outro; no entanto, o aparecimento do sócia deflagra mais uma vez sua “imaginação desregrada”. Durante uma festa libertina, o sócia faz uma visita inesperada ao narrador, sussura as palavras “William Wilson” no ouvido dele, e, antes de ir embora, levanta um dedo admonitório.

Em Oxford, no penúltimo episódio, volta a aumentar a entropia. Assegurada uma anuidade pelos pais, o narrador continua sua vida desregrada com “ardor redobrado”, armando um jogo de cartas para apoderar-se do dinheiro de um jovem *nouveau riche* chamado Glendenning. Todavia, depois que Glendenning perde tudo, o sócia aparece repentinamente e desmascara o narrador, revelando para todos os presentes como ele ludibriou o jovem. Antes do aparecimento do sócia, porém, a situação torna-se extremamente tensa: “A lastimável situação de minha vítima atirara sobre tudo um ar de embaraçosa tristeza. Durante alguns momentos, foi mantido um profundo silêncio...”. (p. 269)

Quando o narrador está para aplicar o golpe final, aparece o sócia; então o narrador, dando a impressão de quem quer ser pego em flagrante mesmo, confessa seu alívio momentâneo: “Confessarei mesmo que um intolerável peso de angústia foi retirado por breves instantes de meu peito pela súbita e extraordinária interrupção que se seguiu”. (p. 269)

A intervenção do sócia parece funcionar como uma válvula de escape, diminuindo a tensão de uma situação insuportável, prestes a explodir.

Quanto ao desenvolvimento físico do sócia, no começo, devido a um defeito nas cordas vocais, ele não consegue levantar a sua voz acima de um sussurro. Sabe-se que o sócia não tentou imitar os tons mais fortes do narrador, entretanto “o timbre era idêntico e *seu sussurro característico*

tornou-se o verdadeiro eco do meu". (p. 264). Também, desde o começo da narrativa, não ocorre nenhuma fala do sócia; só na metade da narrativa é que ele pronuncia as palavras "William Wilson", como quem afirma a sua existência pronunciando o seu próprio nome, numa fala que, conforme nos conta o narrador, é "singular, baixa, silvante". (p. 267)

Segundo Ernest Cassirer, o nome de um deus e não o próprio "parece ser a verdadeira fonte de sua eficácia", e "todas as formas da vida religiosa dos egípcios também evidenciam, em todas suas fases, esta fé na supremacia do nome e no poder mágico que lhe é inerente". (p. 67, 68). Tanto que, para os esquimós, existe a composição do homem em três partes: corpo, alma e nome. Entre os egípcios, também será encontrada uma interpretação bastante análoga, pois eles acreditavam que, "junto ao corpo físico do homem, existia de um lado, o seu Ka, o duplo geral, e, do outro, seu nome, espécie de duplo espiritual". Ademais, para os algonquinos "uma pessoa com o mesmo nome que outra é considerada o seu outro eu, seu alter ego". (p. 68, 69)

Diríamos, portanto, que o sócia é o outro *Eu* do narrador, chegando após sutis gradações a ser uma cópia do protótipo; existe, porém, uma diferença: é só na aparência que o sócia se aproxima do protótipo, porque, se por fora ele é uma cópia perfeita, por dentro é totalmente o inverso, *um Outro*.

Durante o encontro em que o sócia desmascara o narrador como um jogador desonesto, ele já fala num "sussurro baixo mas distinto", e seu discurso é bem estruturado e bastante coerente. Ao terminar a narrativa, o sócia "não fala mais num sussurro", porque já completou o seu ciclo de desenvolvimento. Destacam-se, então, quatro estágios de desenvolvimento do sócia, acompanhando os quatro movimentos dentro da narrativa. No primeiro estágio, quando o narrador vai até o quarto do sócia, ele está deitado, dormindo e, portanto, não há nenhum contato verbal; no segundo, o sócia pronuncia as palavras "William Wilson", porém a sua fala é "singular, baixa, silvante", como de alguém que ainda está aprendendo a falar. No terceiro estágio, apesar de falar já fluentemente, ainda sussurra, e, no estágio final, a sua voz se aproxima da do narrador, "ele falava, não mais num sussurro, e eu podia imaginar que era eu próprio quem estava falando". (p. 273)

Os quatro estágios do duplo poderiam ser discriminados agora, de modo mais específico, da seguinte maneira: (1) Nascer (2) Crescer (3) Desenvolver-se (4) Morrer. São quatro estágios que acompanham os quatro movimentos da narrativa, perfazendo a existência do narrador. Acompanham também os quatro estágios do duplo, quatro gradações na iluminação dos espaços onde os dois se encontram. O narrador vê o sócia pela primeira vez por meio de uma lâmpada semi-encoberta. No segundo encontro, de madrugada, havia apenas a luz bem fraca da aurora que entra por uma janela. No terceiro encontro, "a escuridão era completa"; e, no último, a iluminação parecia suficientemente boa para o narrador enxergar o sócia com nitidez.

Aparentemente, há uma ligação entre o desenvolvimento gradativo do sócia e as gradações na iluminação; uma ligação que se aproxima também das gradações associadas com o narrador. Notamos este fato mediante dois paralelismos: quando o narrador diz que conseguiu superar seus colegas mais novos “pouco a pouco, por gradações naturais” (p. 261), e quando ele, ao ruminar sobre sua semelhança com o sócia, declara: “Talvez a *gradação* de sua cópia não o tornasse prontamente perceptível”. (p. 264)

Ao levantarmos a hipótese de o duplo ser uma projeção do narrador, teremos, então, o narrador como *objeto* e o duplo como *signo*. (Peirce, p. 64). Notamos, porém, ao longo da narrativa, que o duplo tende a se individualizar, tornando-se independente e mantendo um distanciamento do narrador, de modo a adquirir, aos poucos, uma vida própria. Este fenômeno reforça o já referido *processo reversível* de desenvolvimento, nesse caso a transformação do *signo* em *objeto*, levando assim à equivalência de dois objetos, narrador e sócia, uma equivalência que parece sempre preocupar o narrador, que confessa: “no íntimo sentia medo dele e não podia deixar de considerar a igualdade que ele mantinha tão facilmente comigo como uma prova de sua verdadeira superioridade, desde que me custava uma perpétua luta não ser sobrepujado”. (p. 262)

Temos a impressão de que o narrador também se preocupa em permanecer, socialmente, sempre adiante do sócia, e que, com a passagem do tempo, o *Outro* se transforma em um obstáculo a ser ultrapassado. Falando sobre a resistência do sócia em se igualar a ele, o narrador usa a palavra “competição” e comenta: “Ele parecia ser destituído também da ambição que incita e da apaixonada energia de espírito que me capacitava a superar”. (p. 262)

Torna-se possível seguir a transformação do *signo* em *objeto* através do enfoque dado ao vestuário das personagens, o qual funciona como índice, estabelecendo, assim, um relacionamento entre *objeto* (narrador) e *signo* (sócia). Ao examinar a função do vestuário no sistema semiológico, Roland Barthes diz:

Vimos como a separação entre a Língua e a Fala constituía o essencial da análise lingüística, (...) certas classes de fatos pertencerão à categoria *LÍNGUA* e outras à categoria *FALA*. Tomemos o vestuário, por exemplo: impõe-se sem dúvida distinguir aqui três sistemas diferentes, conforme a substância envolvida na comunicação. No vestuário descrito, ou seja, descrito por um jornal de moda por meio da linguagem articulada, não há “fala”, por assim dizer. O vestuário descrito jamais corresponde a uma execução individual, das regras da moda, mas é um exemplo sistemático de signos e de regras: é uma Língua em estado puro. (...) no vestuário usado (ou real), (...), reencontra-se a clássica distinção entre a Língua e a Fala. (p.28, 29)

A metamorfose que se realiza no conto se faz notar na semelhança crescente de vestuário do narrador e do sócia. É um fenômeno metaforizado logo no começo do conto, através da frase, “a virtude se desprende, realmente, como uma capa” (p. 258), quando o narrador se refere à sua repentina transformação num homem perverso. No dia em que o sócia visita

o narrador pela primeira vez em Eton, à luz fraca da aurora que entra pela janela, assim é visto pelo narrador: “vestido com um quimono matinal de casimira branca, cortado à moda nova do mesmo que eu trajava no momento. A fraca luz habilitou-me a perceber isto, mas não pude distinguir as feições de seu rosto”. (p. 267). A identificação, portanto, é primeiro por meio do vestuário como um signo que precede a identificação verbal, quando o sócia pronuncia em seguida as palavras “William Wilson”.

Depois da segunda visita do sócia a Oxford, alguém deixa um casaco extremamente luxuoso de pele rara, e o anfitrião da casa, onde o narrador foi desmascarado pelo sócia como trapaceiro, sob a impressão de que o casaco é daquele, entrega-o ao narrador. Nos primeiros instantes, o narrador, pensando que o casaco é realmente seu, leva-o consigo; mas logo em seguida, percebe que seu próprio casaco está sobre o seu braço e que os dois casacos são idênticos. Nesse ponto, e segundo as colocações de Barthes, pode-se dizer que ainda se está no universo da língua; por pura coincidência o narrador e o sócia estão seguindo a mesma moda. Todavia, quase no fim do conto, quando o narrador encontra o sócia num carnaval em Roma, ele o descreve da seguinte maneira: “Trajava ele, como eu havia esperado, uma roupa inteiramente igual à minha: trazia uma capa espanhola de veludo azul, cingida em torno da cintura por um cinturão escarlate, que sustentava um florete”. (p. 273)

Neste momento, entende-se que o sócia transcendeu a separação entre a Língua e a Fala.

A posição do narrador no conto é monológica. Através dos seus olhos, vemos como os ambientes e as situações o influenciam. Entretanto, a reversibilidade do mundo em que vive remete a dois níveis sociais: o primeiro nível, o do narrador; o segundo nível, o do sócia. São dois níveis que, apesar de caminhar lado a lado, quase nunca se encontram; ou melhor, nunca se dialogam. Dois níveis afastados pela mesma linha divisória que separa as aparências externas e internas, cada nível se prendendo, portanto, a um monólogo.

Encarando uma situação que o deixa perplexo, o narrador não consegue interpretar o monólogo do *Outro*, nem dialogar com o *Outro*. Nunca se tem uma aproximação dos dois, lingüística e socialmente falando. Aliás, os quatro encontros entre narrador e sócia, que na realidade são confrontos, atestam este fenômeno.

No primeiro, quando o narrador examina o rosto do sócia que está dormindo, não há diálogo nenhum; porém, o narrador mentaliza estas perguntas sem resposta: “Eram aquelas... *aquelas* as feições de William Wilson?... Estaria, em verdade, dentro dos limites da possibilidade humana que *o que eu então via* fosse, simplesmente, o resultado da prática habitual dessa imitação sarcástica?” (p. 266). As perguntas do narrador nos remetem ao já citado ensaio de Genette e à questão proposta à imaginação barroca: A imagem especular será real ou ilusória?

No segundo, o sócia apenas sussurra as palavras “William Wilson” no ouvido do narrador que, por sua vez, não diz uma palavra. No terceiro encontro, quando acusa o narrador de desonestidade no jogo de cartas com o ingênuo Glendenning, a fala do sócia é muito mais extensa, embora ainda permaneça ao nível do sussurro:

– Cavalheiros, [não] peço desculpas deste meu modo de proceder, porque, assim agindo, estou cumprindo um dever. Não estais, sem dúvida, informados do verdadeiro caráter da pessoa que esta noite ganhou no *écarté* uma soma enorme de Lorde Glendenning. Vou, pois, propor-vos um plano expedito e decisivo de obterdes essa informação, verdadeiramente necessária. Tende a bondade de examinar, à vontade, o forro do punho de sua manga esquerda e os vários pacotinhos que podem ser achados nos bolsos um tanto vastos de seu roupão bordado. (p. 270)

Como no encontro anterior, o narrador não faz nenhuma tentativa de se defender e, portanto, não responde à acusação.

Todavia, no quarto e último encontro/confronto, invertem-se os papéis: agora é o narrador que, antes de brigar com o sócia e matá-lo, castiga-o verbalmente, sem provocar reação nenhuma. Só depois de mortalmente ferido é que o sócia pronuncia as últimas palavras de condenação que encerram a narrativa:

Venceste e eu me rendo. Contudo, de agora por diante, tu também estás morto... morto para o Mundo, para o Céu e para a Esperança! Em mim tu vivias... e, na minha morte, vê por esta imagem, que é a tua própria imagem, quão completamente assassinaste a ti mesmo! (p. 274)

Como podemos observar, são dois monólogos sem nenhuma aproximação dialógica, muito ao contrário das personagens nos romances cujos mundos, de acordo com Mikhail Bakhtin, não se fecham uns aos outros e levam ao dialogismo. (p. 112). Além do mais, a falta de diálogo entre duas pessoas tão parecidas cria um efeito de estranhamento dentro do próprio texto.

Torna-se fácil nesse ponto detectar a *dupla configuração* do texto e o sistema binário que funciona como dominante da narrativa. Esta dupla configuração realça os dois níveis sociais, personificando dois mundos: o das *aparências* e o das *essências*. Lucien Goldman, no seu ensaio *Introdução aos Problemas de uma Sociologia do Romance*, desenvolve a teoria introduzida por Georgy Lukács sobre o *herói problemático*, marginalizado numa sociedade economicamente degradada pelos valores de troca. Na opinião de Goldman, os indivíduos problemáticos “lograriam furtar-se às degradações sofridas por sua atividade criadora na sociedade produtora para o mercado”, se eles “aceitam a ilusão (...) romântica da ruptura *total* entre a essência e a aparência, entre a vida interior e a vida social”. (p. 17)

Esta ruptura entre dois mundos, que não é total, destaca-se pela separação entre o mundo do narrador e o do sócia: um mundo estagnado e conservador e o outro em transformação. O mundo conservador, abrangendo as classes burguesa e aristocrática, apresenta-se como um universo

pretensamente organizado e lúdico, escondendo, por trás das aparências, uma hipocrisia social. Ao passo que no mundo do sósia, a desordem implica um sem cessar de movimento, que se associa a uma sociedade em constante transformação.

A cena carnavalesca em Roma no fim do conto, ocasião em que os participantes desta festa de origem pagã usam máscaras, vem a ser um aspecto importante do conto de Poe. Segundo Bakhtin, o carnaval é como *um mundo às avessas* que abole as distâncias entre os homens. Esta reversibilidade faz com que o homem tenha uma dupla vida; ele se transforma, então, em *ator* e *espectador* ao mesmo tempo: uma duplicidade que a máscara carnavalesca lhe dá. Devido à configuração dualista do conto, o narrador seria visto como *ator* e o sósia como *espectador crítico*.

As tentativas do narrador no sentido de ascender socialmente no seu universo, através de várias maquinações, são perfeitamente válidas segundo os parâmetros sociais de um mundo degradado, onde valem mais as aparências. Considerando os índices levantados no conto, podemos enquadrá-lo em um contexto social burguês, em uma classe em ascensão, presa a um momento histórico em que os títulos da nobreza, tão necessários para se alcançar um *status* social são de inestimável valor.

Significativamente, o narrador se refere a si mesmo como “o mais nobre dos camaradas” e, em colaboração com seus pais, preocupados com a sua imagem na sociedade, se faz passar por alguém acima da sua própria classe:

a irrefletida vaidade de meus pais me fornecia uma grande pensão anual que me habilitava a entregar-me ao luxo já tão caro a meu coração – rivalizando, em profusão de despesas, com os mais elevados herdeiros dos mais ricos condados da Grã-Bretanha. (p. 267-8)

A vida escolar do narrador demonstra nitidamente esta transição, quando ele passa de um internato para a academia Eton, e depois, à Universidade de Oxford. Ao que parece, a cultura não tem muita importância em sua vida. É substituída, por sua vez, por festas libertinas, jogos de cartas, oportunidade de esbanjar o dinheiro de seus pais, e de se fazer passar por nobre entre os superiores a ele, tanto social como economicamente.

A sua ascensão social, para a conquista de um lugar na aristocracia, implica em uma infiltração nessa classe privilegiada e uma violência contra as pessoas a ela pertencentes. Assim, ele não apenas usurpa os direitos da aristocracia, como também abusa de uma classe social à qual não pertence. Por exemplo, quando ludibria Glendenning e, já no fim do conto, quando vai ao encontro “da jovem, da alegre, da bela mulher do velho e caduco (Duque) Di Broglio” (p. 272), depois de ter atingido a sua meta social freqüentando uma festa no *palazzo* do próprio Di Broglio.

A classe aristocrática, que tanto atrai o narrador, está marcada por um estigma: o de uma sociedade rica, licenciosa e falsa. O nobre Glendenning é um *parvenu*, alguém que se colocou acima de sua posição social graças ao acúmulo de riquezas; e o Duque Di Broglio é descrito como “velho e

caduco”, dando-nos a impressão de senilidade em relação à sua esposa jovem, bonita e adúltera.

Desse modo, a passagem do narrador de um nível social para outro não pode ser considerado um progresso, porque ele se encontra em um *ponto morto* entre duas sociedades degradadas. Ao invés de procurar transcender, a qualquer custo, sua própria classe social, este narrador teria que conscientizar-se, a fim de melhor enxergar seu próprio dilema. Trocando em miúdos, deveria enxergar melhor a si mesmo através do reflexo do sócia. Portanto, o ponto de partida para qualquer transformação social não seria nem o mundo burguês, nem o aristocrático, mas sim o mundo do sócia, um mundo de desordem e efervescência, *labiríntico*, onde os espaços sufocam o ser humano.

Ao começar a sua ‘confissão’, o narrador assim descreve o internato onde estudava:

Não havia realmente fim para suas sinuosidades, era um nunca acabar de subdivisões incompreensíveis. Era difícil, em qualquer ocasião, dizer com certeza se a gente estava em algum dos seus dois andares. De cada sala para outra era certo encontrarem-se três ou quatro degraus a subir ou a descer. Depois as subdivisões laterais eram inúmeras – inconcebíveis – e tão cheias de voltas e reviravoltas que as nossas idéias mais exatas a respeito da casa inteira não eram mui diversas daquelas com que imaginávamos o infinito. (p. 260)

Essa descrição termina com as palavras: “Durante os cinco anos de minha estada ali, nunca fui capaz de determinar, com precisão, em que remoto local estava situado o pequeno dormitório que me cabia, bem como a uns dezoito ou vinte outros estudantes”. (p. 260)

Mais adiante, quando fala da sala de aula cheia de bancos e carteiras, “cruzando-se e entrecruzando-se, numa irregularidade sem fim... horrivelmente sobrecarregados de montões de livros, manchados de dedos...” (p. 260-61), o efeito é de desordem total, de planos diferentes, enfim, de um *labirinto*, onde os espaços são entrecortados e comprimidos até os últimos limites, chegando a um ponto extremamente constrangedor na escola:

A enorme e velha casa, com suas incontáveis subdivisões, tinha vários e amplos aposentos que se comunicavam uns com os outros e onde dormia o maior número dos estudantes. Havia, também (como necessariamente deve suceder em edifícios tão desastrosamente planejados), muitos recantos ou recessos, as pequenas sobras da estrutura; e deles a habilidade econômica do Dr. Bransby havia também feito dormitórios; contudo, como não passavam de simples gabinetes, apenas eram capazes de acomodar uma só pessoa. (p. 265)

Através desta descrição, podemos visualizar a escola como um instituto de ensino freqüentado por jovens oriundos de uma classe não muito afluyente. Por sinal, é um mundo caótico onde as pessoas estão sujeitas às necessidades da habilidade econômica do diretor, Dr. Bransby, obrigado pelas circunstâncias a dividir e subdividir os espaços de sua escola, para melhor acomodar a multidão de estudantes plebeus.

É o mundo de onde surgiram o narrador e o sócia, o mundo que o narrador abandonou quando começou sua ascensão social e ao qual o sócia

procura trazê-lo de volta, fazendo-o tomar consciência da sua posição diante da sociedade; uma posição não individualista, mas sim, coletiva, em um mundo de transformações que a escola representa.

Todavia, o narrador reluta em se conscientizar e se aliena do mundo que o produziu, não querendo enxergar as coisas como elas são, transformando tudo em algo ordenado, impressionante e maravilhoso. No entanto, mesmo assim, não consegue se desvincular completamente das impressões subjacentes: as da escola como uma prisão, como um lugar que prende, socialmente, uma classe menos favorecida. Daí começa a misturar, na descrição da escola, adjetivos contraditórios, que chegam a problematizar o seu dilema.

Embora resistindo a todas as tentativas do sócia de fazê-lo enxergar a verdadeira situação, percebemos que, durante a estadia no internato, o narrador se sente atraído pelo *Outro* e percorre o labirinto para chegar ao mundo dele. O labirinto seria, portanto, um ponto de mediação entre os dois mundos, anulando, assim, a possibilidade de uma ruptura total; porém, quando finalmente chega ao quarto do sócia que está dormindo, o narrador fixa a vista nele, mas perde a coragem de um confronto dialógico, preferindo então fugir.

Todos os encontros entre narrador e sócia se dão em recintos fechados e de limitadas dimensões, um espaço apertado que relembra o mundo ao qual o narrador pertencia. O primeiro encontro, durante o qual o sócia dorme, ocorre no cubículo do sócia. O segundo, em um quarto descrito como baixo e pequeno, e o terceiro, apesar de se realizar em um apartamento, sofre redução nas dimensões devido à escuridão total. O quarto, em um lugar descrito como “uma pequena antecâmara”. (p. 273)

Há momentos quando temos a impressão de que o narrador quer ceder e aderir à causa do sócia. Quando ele engana Glendenning, por exemplo, e provoca uma situação insuportável, a chegada do sócia o alivia. Porém, ele não cede e continua a sua escalada ambiciosa até chegar finalmente ao ponto culminante de sua vida: a festa no *palazzo* do Duque Di Broglio, cujo nome lembra a palavra *imbroglio*, que suscita perfeitamente o clima carnavalesco de movimento e confusão, típico da festa do povo.

Nesta festa, o último movimento da narrativa, que havia sido denominada *Decadência*, ou seja, a morte, o narrador se encontra de novo prestes a entrar no labirinto. A atmosfera dos quartos, cheios de gente, começa a oprimi-lo, como em um estreitamento de espaço. Ele se irrita devido à dificuldade de abrir caminho entre a multidão e comenta: “a sufocante atmosfera das salas apinhadas irritava-me insuportavelmente. A dificuldade, também, em abrir caminho através dos grupos compactos contribuía não pouco para exasperar-me o gênio...” (p. 272). Além do estreitamento do espaço devido às multidões e à própria atmosfera oprimente dos quartos, destaca-se, nesse trecho, o emprego do termo *labirinto*.

A narrativa termina quando o narrador, numa tentativa final de descobrir a resposta do enigma, entra novamente no labirinto, para um confronto final

com o duplo. Na última hora, no entanto, perde o controle, e o subsequente duelo entre os dois termina com a morte do sócia. Matando seu sócia, o narrador simbolicamente acaba com as esperanças do retorno a uma sociedade à qual pertencia; elimina também a possibilidade de saber a verdade, que sempre ignorou, sobre sua condição humana. Assim, ele chega a ser um indivíduo sem classe social, relegado às trevas, “morto para o Mundo, para o Céu e para a Esperança!” (p. 273-4) Aliás, antes de começar a sua estória, o narrador já revela a sua posição de um pária social: “Oh, o mais abandonado de todos os proscritos! Não terás morrido para o mundo eternamente? Para suas honras, para suas flores, para suas douradas aspirações? E não está para sempre suspensa, entre tuas esperanças e o céu, uma nuvem espessa, sombria e sem limites? (p. 258)

No confronto final entre os dois, cria-se um efeito especular. O narrador pensa que vê pela frente a figura sangrenta do sócia, quando na realidade está vendo sua derradeira imagem no espelho. Por meio do processo de inversão e reversibilidade inerente ao texto, portanto, o triunfo do narrador sobre o sócia implica sua derrota e morte, assim como a derrota do *Outro* implica sua vitória e vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bakhtine, Mikhail. (1970) *La Poétique de Dostoievski*. Paris, Éditions du Seuil.
- Barthes, Roland. (1971) *Elementos de Semiologia*. São Paulo, Cultrix/EDUSP.
- Cassirer, Ernest. (1972) *Linguagem e Mito*. São Paulo, Perspectiva.
- Genette, Gérard. (1972) *Figuras*. São Paulo, Perspectiva.
- Goldman, Lucien. (1967) *Sociologia do Romance*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- Peirce, C. S. (1975). “Classificação dos Signos”, *Semiótica e filosofia* (na segunda edição do livro *Textos escolhidos de C. S. Peirce*). São Paulo, Cultrix.
- Poe, E. A. (1965) “William Wilson”, *Ficção Completa, Poesia & Ensaios*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro, Aguilar, p. 258-274.