

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

ANITA JOVELINA BRITO DE JESUS

A CONSTRUÇÃO DO DUPLO E O SUJEITO CINDIDO EM *PÁSCOA FELIZ*

São Paulo

2010

ANITA JOVELINA BRITO DE JESUS

A CONSTRUÇÃO DO DUPLO E O SUJEITO CINDIDO EM *PÁSCOA FELIZ*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a Dr^a Marlise Vaz Bridi

São Paulo

2010

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Marlise Vaz Bridi
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof. Dra. Ana Lucia Trevisan Pelegrino
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof. Dra. Ana Maria Domingues de Oliveira
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

**Aos meus pais, irmãos e familiares,
por acreditarem em mim.**

**À minha orientadora, Marlise, pela
sabedoria e paciência.**

**Aos amores da minha vida, Nicolas
e Alexander, por serem a razão de
tudo o que faço.**

AGRADECIMENTOS

A Deus...

À minha professora e orientadora, Dra. Marlise Vaz Bridi, que me guiou e foi minha luz nesta jornada desconhecida.

Ao meu marido, Alexsander Sales, que passou todos os momentos mais fáceis e mais difíceis ao meu lado. Que me apoiou e acreditou em mim. Que pegou na minha mão e disse que tudo daria certo...

Ao meu filho, Nicolas Brito Sales, por existir e ser a razão de eu continuar a querer algo melhor.

Ao Mackpesquisa, pelo apoio financeiro, incentivo à pesquisa e auxílio na realização deste trabalho.

Aos professores do Mackenzie, por terem contribuído com seus ensinamentos para que eu me tornasse uma pesquisadora.

À Marinalva Rei e à Cristiane Augusto, por terem me ajudado quando mais precisei.

Aos meus pais e familiares, por me incentivarem e acreditarem em mim.

À CAPES, pelo incentivo financeiro e incentivo à pesquisa.

Uma sociedade justa pressupõe o respeito dos direitos humanos, e a fruição da arte e da literatura em todas as modalidades e em todos os níveis é um direito inalienável (Antonio Candido)

Longe de ser um enfraquecimento, a divisão é o que instaura uma relação ativa com o mundo, a condição dialética da criatura: o homem dilacerado, condição da liberdade do homem. (Otto Rank)

RESUMO

O presente trabalho procura verificar como o duplo e a questão da identidade são tratados na novela *Páscoa Feliz*, de José Rodrigues Miguéis. A partir de estudos sobre o duplo feitos por Otto Rank, de uma busca de esclarecimento do conceito no assunto em várias áreas, desenvolvida por Carla Cunha para o *E-Dicionário de Termos Literários* de Carlos Ceia, bem como das teorias de Bakhtin em torno da posição do sujeito e das teorias de R. D. Laing sobre a cisão da personalidade, será sondado o processo de construção da personagem Renato Lima e seu duplo. Procura também examinar como um sujeito, incapaz de reconhecer-se enquanto participante de uma sociedade, divide-se, o que lhe dificulta tornar-se um sujeito situado e leva-o a desenvolver uma personalidade “dupla”. No sentido de esclarecer esse aspecto de construção da personagem, serão examinadas as idéias de Bakhtin sobre o assunto, assim como os estudos de Todorov acerca da manifestação do fantástico na estrutura do texto ficcional. O grotesco, o estranho e o espelho e sua função na camada simbólica no discurso e no comportamento responsivo das personagens que interagem com o protagonista também serão sondados.

PALAVRAS CHAVE: Duplo, identidade, espelho, grotesco, personalidade.

ABSTRACT

The following paper is aimed to verify how the double and the matter of the identity are treated in the novel *Páscoa Feliz*, by José Rodrigues Miguéis. From researches about the double, studied by Otto Rank, from a research to enlighten the concept in this subject in several areas, developed by Carla Cunha to the *E-Dicionário de Termos Literários* by Carlos Ceia, and also from the theories from Bakhtin around the position of the individual as well as from the R. D. Laing's theories about the divided self, this paper will survey the construction process of the main character Renato Lima and his double. It also aims to assay how an individual, who cannot recognize himself/herself as part of a society, gets divided and complicates the process of being part of an environment, what leads them to develop a "doubled" personality. Also aiming to enlighten the aspect on how the character is developed, we will assay Bakhtin's ideas about the subject, as well as Todorov's ideas about the manifestation of the fantastic in the fictional text structure. The grotesque, the uncanny, and the mirror and its function in the symbolic field in the discourse and in the responsive behavior of the characters who interact with the protagonist will also be surveyed.

KEY WORDS: Double, identity, mirror, grotesque, personality.

SUMÁRIO

1.	Introdução: <i>Páscoa Feliz</i>	10
2.	Aspectos narrativos de <i>Páscoa Feliz</i>	21
3.	A constituição do duplo em <i>Páscoa Feliz</i>	42
4.	O Espelho na formação do duplo em <i>Páscoa Feliz</i>	65
5.	O Estranho em <i>Páscoa Feliz</i>	81
6.	Conclusão	89
7.	Bibliografia	90

1. Introdução: *Páscoa Feliz*

Na medida em que se acentua o valor estético da obra ficcional, o mundo imaginário se enriquece e se aprofunda, prendendo o raio de intenção dentro da obra e tornando-se, por sua vez, transparente a planos mais profundos, imanentes à própria obra. (Antonio Candido)

Páscoa Feliz, primeira novela de José Rodrigues Miguéis, data do segundo quartel do século XX, mais precisamente de 1932, época modernista em Portugal, em que despontaram vários escritores de renome, como José Régio e João Gaspar Simões (os carros-chefes do movimento presencista, que ocorreu por volta de 1927 a 1939), além de Miguel Torga e Branquinho da Fonseca, entre outros.

A "Presença" é considerada pela crítica como a geração mais literariamente consciente de todas as gerações literárias portuguesas. Para os adeptos do Presencismo, a Literatura é forma de vida; não uma dentre as possíveis, mas "a" forma superior de vida. A Literatura ou a Arte em geral era a grande e única forma de existência humana superior, ou mesmo intelectual, que procurava focalizar o homem não apenas em sua condição de ser social, mas também em sua complexidade psíquica, sob a luz do Intuicionismo de Bergson e das experiências psicanalíticas de Freud. Segundo Margarida Barahona:

As primeiras obras de José Rodrigues Miguéis (nascido a 9 de dezembro de 1901) surgem na década de 30 (*Páscoa Feliz*, 1932, *Uma aventura inquietante*, 1934) numa época dominada a nível da teorização artística e literária, pelas concepções da revista *Presença* (1927-34). Aparecendo sintomaticamente logo depois do golpe militar de 1926, que pôs fim à experiência liberal republicana, o grupo presencista, liderado por José Régio e João Gaspar Simões, defendia uma arte desligada de propósitos de intervenção social, que buscava na análise psicológica, nos mecanismos introspectivos, a verdade da Arte (e do Homem). Este "psicologismo" aparece, portanto, associado a uma consciência coletiva de importantes setores da sociedade portuguesa que se caracteriza pelo seu ceticismo em relação aos ideais republicanos e pelo refúgio em noções mais ou menos metafísicas do Bem e do Belo. (1981, p.13)

Especialmente *Páscoa Feliz*, vencedora do Prêmio Casa da Imprensa, foi muito influenciada pela literatura de Dostoiévski e por Raul Brandão (1867-1930), que foi quem divulgou a obra do escritor russo entre os portugueses. Como diz Oscar Lopes:

[...] Não é possível isolar o entusiasmo suscitado por *Páscoa Feliz*, de que bem me lembro entre os jovens intelectuais do tempo, de uma ideologia em que se integravam a descoberta relativamente recente de Dostoiévski, o prestígio de Raul Brandão, a tendência para o romance (ou o poema ou o diário) confitente, “psicológico”, vagamente psicanalítico. (LOPES, p.55)

Mas também se podem identificar nesta novela grandes influências do realismo ético e do neo-realismo, que surge em Portugal na década de 30 procurando retratar a condição regional e urbana posterior ao *Crack* da Bolsa de Valores de 1929 e ao subsequente movimento de industrialização e à Segunda Guerra Mundial. Trata-se de um realismo de cunho social, que procura inquirir e/ou denunciar os problemas sociais da época. O neo-realismo foi inicialmente chamado por Saraiva e Lopes de Realismo Ético porque, segundo estes autores, “o indivíduo é tomado como ‘singularidade circunstancial e instável’, que deve agir segundo a lei moral, que tem prioridade sobre a lei natural.” Já o Neo-Realismo concebe as relações sociais como produtos das características histórico-sociais objetivas, e cabe ao homem percebê-las e delas tirar proveito. (in: www.fflch.usp.br/dlc/anniefer)

Nesta novela, o narrador imprime seus sentimentos e descreve cada cena de modo que o leitor participe de sua narrativa tomando proximidade com a personagem e integrando seu mundo onírico, o qual ele descreve de forma pictórico-dramática. Após *Páscoa Feliz*, José Rodrigues Miguéis lançou mais 21 trabalhos¹ entre novelas, contos, romances, narrativas e peças de teatro. No entanto, sua obra ficou durante muito tempo sem reedição, ou até sem uma primeira edição, devido a vários fatores, alguns dos quais relacionados ao rigor perfeccionista do autor:

¹Páscoa feliz (Novela), 1932; Onde a noite se acaba (Contos e Novelas), 1946; Saudades para Dona Genciana (Conto), 1956; O Natal do clandestino (Conto), 1957; Uma aventura inquietante (Romance), 1958; Léah e outras histórias (Contos e Novelas), 1958; Um homem sorri à morte com meia cara (Narrativa), 1959; A escola do paraíso (Romance), 1960; O passageiro do Expresso (Teatro), 1960; Gente da terceira classe (Contos e Novelas), 1962; É proibido apontar. Reflexões de um burguês - I (Crônicas), 1964; Nikalai! Nikalai! (Romance), 1971; O espelho poliédrico (Crônicas), 1972; Comércio com o inimigo (Contos), 1973; As harmonias do "Canelão". Reflexões de um burguês - II (Crônicas), 1974; O milagre segundo Salomé, 2 vols. (Romance), 1975; O pão não cai do céu (Romance), 1981; Passos confusos (Contos), 1982; Arroz do céu (Conto), 1983; O Anel de Contrabando, 1984; Uma flor na campo de Raul Proença, 1985; Aforismos & desaforismos de Aparício, 1996.

A atribuição do Prêmio Camilo Castelo Branco ao volume *Léah e outras histórias* (1958), de José Rodrigues Miguéis, culminou o êxito da reaparição, nestes últimos três anos, de um escritor que, para muitos novos, quase só existia *como uma lenda de exílio*,² pois a sua tão celebrada novela de estreia, *Páscoa Feliz* (1932) esgotara-se, o volume de contos e novelas *Onde a noite se acaba* (1946), editado no Brasil, mal se achava à mão, e toda a restante obra andava inédita ou, o que quase tanto vale, dispersa, por vezes inacabada, por revistas já extintas. De 1957 até agora as editoriais puseram ao nosso alcance meia dúzia de volumes, inéditos ou esgotados, do escritor, e se não saíram ainda os dois romances, a peça teatral e o livro de polémica e crítica já escritos e anunciados é porque o prestígio alcançado ainda mais retrai um autor de fatura já muito escrupulosa. As obras de Rodrigues Miguéis não pecam por falta de acabamento, por falta da notação justa, da estrutura narrativa mais adequada. Muito ao invés disso, o que nelas, antes do mais, nos agrada a todos é uma rara e bem exercitada aptidão de histrionismo verbal, capaz de trazer à consciência a imagem ou palavra evocatória, o pormenor reintegrador de uma vivência, a frase familiar, local, epocal ou até estrangeira mais coladinha a cada circunstância, e um bom sentido do ritmo recontador. (LOPES, 1961, p.54)

Acerca da influência de Dostoiévski, importa ressaltar que, em *Páscoa Feliz*, o crime cometido pela personagem Renato revela-se gratuito, no sentido de não ter sido motivado por razões justas; porém o mesmo não se dá em obras mais recentes de Miguéis, “que são uma contagiante afirmação da vontade e do direito responsável de agir e viver na máxima plenitude humanamente atingível.” (Ibidem, p. 979)

A narrativa subjetiva e de cunho psicológico de certa forma impede que o leitor precise se a personagem viveu ou não tudo o que relata. Além disso, sua linguagem mescla a precisão e a cuidadosa objetividade de um indivíduo que deseja profundamente compreender o que aconteceu consigo e o discurso patológico dos esquizofrênicos. A personagem mostra ao leitor como se dá a construção de seu duplo e como seu duplo toma conta de seu consciente e o faz cometer o(s) crime(s) pelo(s) qual (quais) está sendo julgado.

A obra oferece uma narrativa tão rica e detalhada que fica difícil identificar onde começa a verdade (da personagem) e onde começam seus delírios (se é que existem). Trata-se de uma linguagem ambivalente, até polifônica, que deixa entrever a liminaridade discursiva entre a saúde e a doença do protagonista e ainda o juízo avaliativo do autor implícito. O fragmento a seguir

² A referência feita ao exílio deve-se ao fato biográfico de que José Rodrigues Miguéis, proibido, juntamente com a esposa, de lecionar em Portugal durante o período salazarista, autoexilou-se nos Estados Unidos e de lá não mais regressou ao país natal, a não ser para visitas ocasionais.

pode ilustrar o que estamos dizendo. Trata-se do momento de abertura da narrativa. Pelo olhar e pelo discurso do protagonista, entramos em contato com o ambiente da sala do tribunal, exatamente quando o juiz dá ao protagonista autorização para defender-se da acusação que lhe é imputada, a qual o leitor ainda desconhece. No entanto, o que se apresenta a seguir não é a defesa do réu, mas a sua descrença (e a do autor implícito também) no aparelho judiciário em sua totalidade.

Renato começa pela apresentação do juiz, do delegado, dos jurados e do seu defensor, mas a descrição é toda percorrida por um tom irônico e por juízos depreciativos nem um pouco subentendidos:

Era um homem de olhos pequeninos, penetrantes, entricheirados nuns óculos de míope, e tinha os cabelos raros e revoltos sobre a testa vasta e luzidia. Acompanhara o julgamento com a mesma automática indiferença com que certos padres oficiam. Digo mesmo: como se não acreditasse na eficácia da Justiça. (MIGUÉIS, 1974, p.07)

Os sublinhados, de nossa autoria, permitem constatar que a denúncia do protagonista se dirige simultaneamente a duas das mais importantes instituições portuguesas: a Justiça e a Igreja (e, porque seu discurso é cheio de hesitações, dúvidas e falhas de memória, dá para o leitor conjecturar que a voz do autor implícito esteja acompanhando-o). No mesmo sentido da crítica ácida e contundente, a referência aos olhos do juiz “entricheirados nuns óculos de míope” evoca a precariedade do olhar da Justiça, como se ela estivesse voluntariamente fugindo a suas responsabilidades (isto é sugerido pela menção aos óculos de míope, funcionando como uma trincheira por trás da qual a Justiça se esconde). Além disso, o narrador-personagem interpreta a “solenidade e sacralidade do ritual judicial/eclesiástico como se fosse uma “automática indiferença”, e a linguagem utilizada neste episódio evidencia um dos momentos de encontro entre o alto (o sagrado da institucionalidade) e o baixo (a “automática indiferença” com que o juiz pratica esse ritual, similar à do padre ao officiar a missa), bem de acordo com a carnavalização apontada por Bakhtin em várias obras de ficção escritas em épocas de crise, principalmente como ocorre neste caso, uma vez que *Páscoa Feliz* foi escrita durante o governo totalitário de Salazar, e as instituições estavam, então, todas submissas ao jugo ditatorial.

Voltando ao fragmento transcrito com o intuito de fazer uma retrospectiva, só a título de síntese, foi possível vislumbrar nele a simultaneidade de vozes e olhares, amalgamando o patológico e o sadio; o marginalizado social por opção (no julgamento o protagonista tem momentos de intensa lucidez mental) e o marginalizado, porque é mentalmente insano.

Mas Margarida Barahona, na introdução a *Contos de José Rodrigues Miguéis*, argumenta que a voz do narrador-protagonista, “incapaz de uma ‘normalidade’ social” cruza-se com a voz do autor implícito (“fundido”, segundo Margarida, com o jornalista José Rodrigues Miguéis³, em sua função de “compreender o homem e a sua inserção num todo social”):

É do cruzamento entre a necessidade de relação directa do autor com o leitor (presente na sua vocação jornalística) e a preocupação com a função pedagógica dessa relação que surge a específica concepção de literatura assumida por Miguéis ao ver nela fundamentalmente um modo de compreender o homem e a sua inserção num todo social. (BARAHONA in MIGUÉIS, 1981, p. 15)

Em suma, Renato Lima é o narrador-personagem que, ao narrar a história em primeira pessoa, traz ao leitor uma narrativa rica em detalhes (de cunho emocional e psicológico) muito próximos da realidade, o que a diferencia de um mero panfleto jornalístico, pois o crime e o desenrolar da trama são narrados de forma equilibrada. O texto transcende o narrar descritivo e porta claras impressões dos sentimentos do narrador-personagem, pois: “Quem narra, narra o que viu, o que viveu, o que testemunhou, mas também o que imaginou, o que sonhou, o que desejou. Por isso narração e ficção praticamente nascem juntas.” (LEITE, 1994, p. 06) Até mesmo a descrição de seus sonhos é marcada por um cunho emocional muito forte:

Estremeço. Dir-se-ia que roço e trespasso fantasmas, corpos visíveis mas etéreos, fora das leis da matéria sensível... Vultos, vultos (não vejo a cara de nenhum) – e eis o núcleo do cortejo: os homens arrastam lentamente um carro pequeno e baixo, quase um carro de mão... Ninguém olha para mim. Tenho de ver... – Não vale a pena! - Já que vim até aqui... (MIGUÉIS, 1974, p. 108-109)

Apesar de o leitor já saber tratar-se de um sonho, pois Renato relata anteriormente que chegou a casa depois de um dia de trabalho cansativo e que caiu em um sono de chumbo, as

³ Desde 1922, José Rodrigues Miguéis trabalhara como jornalista, publicando crônicas do cotidiano no jornal *A República* e, depois disso, escrevera em revistas, como a *Seara Nova* e a *Alma Nova*, desenvolvendo, no exercício dessas atividades, a preocupação de manter um diálogo próximo e engajado com o leitor, procurando anular a distância que separa o artista do homem social e politicamente empenhado.

impressões que a personagem imprime à narrativa são fortes e levam o leitor a imaginar quem estaria no caixão. Seria ele próprio? Seu filho? Sua esposa? Seu duplo?

Pelo conhecimento que temos sobre a relação autor, obra e público, sabemos que Renato é a parte responsável por levar ao leitor de *Páscoa Feliz* o que o autor José Rodrigues Miguéis conta. Enquanto leitor e autor habitam o mundo real, o narrador habita o mundo ficcional, e cabe ao autor criar uma história e dar para o narrador contar: “O que é possível dizer, para finalizar, é que a natureza da personagem depende em parte da concepção que preside o romance e das intenções do romancista”. (CANDIDO, 2007, p. 74)

A forma como José Rodrigues Miguéis dá vida à personagem Renato Lima é marcada pela narração autodiegética. E, por ser autodiegético, o foco narrativo na trama é bem delimitado e Renato narra tudo o que viu, tudo o que imaginou e tudo o que sonhou, de acordo com sua perspectiva e seu ponto de vista. No fragmento transcrito acima, sobre um de seus sonhos, quem realmente estava no caixão, como veremos, era ele próprio (no entanto, o leitor poderá continuar a se indagar a mesma questão, sem jamais conseguir ter a certeza absoluta da resposta, dado o intenso jogo de espelhos que a narrativa sugere: Renato/filho; Renato/pai/desconhecido/Conselheiro/Nogueira; mãe/Luísa; colegas de escola/amigos do Clube/sociedade; espaço exterior/espço interior e assim por diante). Transcrevendo a continuidade do excerto:

A minha curiosidade é angustiosa: “Eu bem dizia! Eu bem dizia!...” Vejo um caixão enorme, negro e descoberto. “Não quero ver, vou-me mas é embora!” O meu coração pulsa violentamente. A alegria evaporou-se no ar, tenho medo, tenho medo, mas *preciso de ver...* “Quero-me ir embora!” É uma atracção imperiosa. Absoluto silêncio. Dou uma volta ao esquife... (Os homens andam sempre.) – “Mas se eu não quero ver! – É preciso!” Desfaleço de receio, quero desviar os olhos, tremo. Não me empurrem! A força obriga-me a olhar... “O quê? Sou eu próprio?! *Eu!* (MIGUÉIS, 1974, p. 109 - grifo nosso)

Aqui o leitor fica à mercê do foco narrativo empregado pelo autor para aceitar este sonho ou não. Apesar das limitações de um narrador autodiegético, há também vantagens, pois, ao mesmo tempo que ele não pode imprimir os reais sentimentos de uma outra personagem, ele traz suas ações repletas de sentimento, pois pode detalhar ao leitor fatos que nenhuma outra personagem poderia. Um outro ponto é que ele pode trazer as ações dos outros narradas de acordo com suas impressões. Renato é um narrador-personagem que tudo sabe a seu respeito e

relata tudo o que sabe também a respeito dos outros, utilizando uma narrativa marcada pelo emocional e pela subjetividade.

Renato narra os acontecimentos da sua vida dentro do que pode ser chamado de “verdade no universo da personagem” e trabalha a verossimilhança interna da obra, de forma a chamar o leitor a participar de seu mundo e a acreditar, ou não, nos acontecimentos. A impressão de haver uma voz interna que lhe fala e a construção dessa personalidade dupla são verossímeis, pois sabemos também que tudo o que ocorre no livro pode ocorrer na vida real. Em *Páscoa Feliz*, tudo passa a ser verossímil, tanto para o leitor quanto para a personagem, uma vez que “verossímil não é necessariamente o verdadeiro, mas o que parece sê-lo, graças à coerência da representação-apresentação fictícia”.(LEITE, 1994, p. 12) Ao discorrer sobre seus sentimentos, o narrador mostra ao leitor sua personalidade onírica e confusa e narra fatos possíveis dentro da “lógica literária”.

O termo “verdade”, quando usado com referência a obras de arte ou de ficção, tem significado diverso. Designa com frequência qualquer coisa como a genuinidade, sinceridade ou autenticidade (termos que em geral visam à atitude subjetiva do autor); ou a verossimilhança, isto é, na expressão de Aristóteles, não aquilo que aconteceu, mas àquilo que poderia ter acontecido; ou a coerência interna no que tange ao mundo ao mundo imaginário das personagens e situações miméticas; ou mesmo a visão profunda – de ordem filosófica, psicológica ou sociológica – da realidade. (CANDIDO, 2007, p. 18)

Para descrever “a cadeia” em que se encontra, bem como as personagens e os locais por onde passa, os quais são de extrema importância para a construção de sua personagem e de seu duplo, Renato faz uma descrição sinestésica, usando descrições superficiais em relação ao externo e narrando suas impressões pessoais e sensações sobre as pessoas ou lugares. Age dentro da “lógica literária” e do real, tornando toda a narração cada vez mais verossímil. Isto aproxima o leitor do universo da personagem e o afasta do escritor, pois trabalha com o lado psicológico da obra e não somente com uma narração superficial e meramente estética. É neste ponto que a veracidade aproxima-se da verossimilhança e o texto passa a ter um caráter menos ficcional e mais realista. Como conceber que uma voz interna o guie a cometer um assassinato?

Assim, a verossimilhança propriamente dita, - que depende em princípio da possibilidade de comparar o mundo do romance com o mundo real (ficção *igual* a vida), - acaba dependendo da organização estética do material, que apenas graças a ela se torna plenamente verossímil. Conclui-se, no plano crítico, que o

aspecto mais importante para o estudo do romance é o que resulta da análise da sua composição, não da sua comparação com o mundo. Mesmo que a matéria narrada seja cópia fiel da realidade, ela só parecerá tal na medida em que for organizada numa estrutura coerente. (CANDIDO, 2007, p. 75)

Para começar a falar sobre sua batalha, a personagem usa uma metáfora para descrever o espaço em que tudo se passou: *Quero porém [...] dar-lhes o quadro geral duma existência, o terreno em que teve lugar a luta de que hoje vou lhes contar.* (MIGUÉIS, 1974, p. 25) A metáfora é a figura de linguagem mais importante para a construção de um texto literário, desde que empregada com parcimônia. Este uso controlado da metáfora oferece *uma linguagem 'objetiva' e 'concreta' da realidade* fazendo com que um texto se exprima *acima de tudo em linguagem denotativa*. Porém, caso um texto seja escrito somente em linguagem denotativa, perderá sua *feição artística* (MOISÉS, 2003, p. 84).

Tudo me parece raro, novo e extraordinário. Só agora descubro o oculto sentido de muitas coisas - e mais pela emoção que me provocam do que pelos juízos que formulo. [...] Sim, tenho há muito a impressão de que vivo num sonho. A vida corre com uma serenidade impressionante. Penso quanto, noutra tempo, eram felizes os homens a quem se concedia o direito de fugir, como eu fugi, afinal, à vida angustiosa do mundo. (MIGUÉIS, 1974, p. 15-16)

A *emoção provocada pelos juízos que formula* e a *impressão de viver em um sonho* são características vagas dadas pela personagem e que provocam uma narrativa mais abstrata, porém próxima do real.

Este tipo de descrição difere do usado por Honoré de Balzac, por exemplo, que foi um dos ícones do Realismo, pois, ao descrever locais e pessoas, Balzac dava importância à descrição detalhada. Em *Le père Goriot*, romance da comédia humana de 1835, ao descrever a *Pensão Vauquer*, Balzac a situa dando endereço e longos detalhes do local, de modo que o leitor “veja” a pensão conforme ele a descreve. Balzac faz um grande uso de substantivos e adjetivos, o que mostra claramente a pensão, e essa descrição detalhada traz ao leitor uma imagem clara do local com todas as minúcias necessárias. O narrador, ao longo da história, acaba por fazer parte de suas descrições, ocultando-se por trás das mesmas. O leitor não presta atenção ao narrador, que, no romance de Balzac, é em terceira pessoa, mas nos detalhes que ele pode trazer de tudo o que acontece e onde acontece o quê, uma vez que o narrador esconde-se por trás da história. O narrador coloca-se aqui como o “ideal de narrador”. Segundo Henry James, “é a presença

discreta de um narrador que, por meio de contar e do mostrar equilibrados, possa dar a impressão ao leitor de que a história se conta a si própria [...]. (MORAES, 1994, p. 13)

Já em *Páscoa Feliz*, o narrador é em primeira pessoa, mas nem por isso o leitor se aproxima menos da história. Ao descrever o manicômio em que se encontra, o narrador não é tão detalhista com os aspectos físicos como Balzac, mas usa metáforas e descreve as sensações que o local lhe traz:

Sinto-me bem nesta cadeia. É um belo edifício claro, em pavilhões de dois andares, isolados no meio duma grande cerca arborizada, que um alto muro separa, julgo eu, de caminhos e terras cultivadas. Nenhum rumor chega de fora. Às vezes, vou até junto desse muro, que a hera muito densa envolve de poesia, e, numa sombra repousante e fresca, abandono-me a ouvir os pequenos murmúrios da terra e do ar - uma folha que tomba, um pássaro que tila, um insecto que zumbe, um gorgolejo de água - e assim levo muitas horas do meu dia, meditando e escrevendo, como os frades antigos, até que um toque de sineta me venha chamar para a comida ou para o recolher. (MIGUÉIS, 1974, p. 15)

No trecho acima, o narrador descreve o espaço em que está internado sem se dar conta de que realmente é um manicômio, porém o leitor aceita a descrição do espaço com os detalhes usados por ele e fica claro ao leitor que não se trata de uma cadeia, mas sim de um manicômio. Este tipo de descrição já é suficiente para que o leitor identifique o espaço em que a personagem se insere e como este espaço afeta a construção da personagem, devido à verossimilhança interna da obra. Quando diz “julgo eu”, a personagem muda o foco da narração e deixa de falar somente do espaço físico em que se encontra, pois a personagem passa a mostrar ao leitor como se sente ao estar naquele lugar, o que só é possível com uma narração em primeira pessoa. Ao descrever o muro, a personagem não só diz que é envolto em hera, como diz também que a hera o envolve de poesia, ou seja, fá-lo sentir-se bem. Porém o leitor atento sabe que a poesia (elevação da alma; solução da duplicidade) não se deve ao espaço exterior, mas sim à solução do conflito interior ou, em outras palavras, à autoentrega de Renato à insanidade, à alucinação total.

Apesar de Henry James (e após ele vários outros teóricos) afirmar que o ideal seria a *presença discreta do narrador*, este tipo de narrativa também é funcional, pois o leitor, ao identificar-se com o que lhe é narrado de forma tão pessoal, pode “participar” do romance mais de perto e pode identificar-se com o narrador. A partir desta identificação, o leitor sente-se parte da história por meio de verossimilhança:

Na sua gênese e na sua realização, a literatura aponta sempre para o que falta, no mundo e em nós. Ela empreende dizer as coisas como são, faltantes, ou como deveriam ser, completas. Trágica ou epifânica, negativa ou positiva, ela está sempre dizendo que o real não satisfaz. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 107)

Esta falta de satisfação em relação ao real passa a não ser sentida na narrativa de *Páscoa Feliz*, uma vez que Renato, de sua posição autodiegética, passa a ser mais que a personagem da trama, tornando-se um assassino que apresenta sinais de esquizofrenia. Podemos dizer que *Páscoa Feliz* assemelhasse à literatura confessional, a qual é vista como a literatura do *eu*, pois o narrador autodiegético relata suas experiências, o que traz uma consubstanciação entre autor e personagem-narrador. É o tipo de texto que expressa e desvela toda a intimidade da personagem, e a própria personagem se enuncia e se analisa, pois passa a tomar conhecimento de si mesma e a analisar-se enquanto indivíduo. É uma narrativa tão forte que o leitor tem uma impressão maior de que a personagem é real. O enredo é organizado em uma série de fatos e a personagem “vive” estes fatos, trazendo ao leitor a sensação de não-ficção e a aproximação da personagem para o campo do verossímil. O enredo e a personagem são indissolúveis e o leitor é o responsável por esta consubstanciação, uma vez que, sem leitor, não há o porquê da obra:

Assim, o leitor contempla e ao mesmo tempo vive as possibilidades humanas que a sua vida pessoal dificilmente lhe permite viver e contemplar, pela crescente redução de possibilidades. De resto, quem realmente vivesse esses momentos extremos, não poderia contemplá-los por estar demasiado envolvido neles. E se os contemplasse à distância (no círculo dos conhecidos) ou através da conceituação abstrata de uma obra filosófica, não os viveria. É precisamente a ficção que possibilita viver e contemplar tais possibilidades, graças ao modo irreal de suas camadas profundas, graças aos quase-juízos que fingem referir-se a realidades sem realmente se referirem a seres reais; e graças ao modo de aparecer concreto e quase-sensível deste mundo imaginário nas camadas exteriores. (ROSENFELD, 2007, p.46)

Esta semelhança com a literatura confessional também nos remete ao fato de que este tipo de literatura também traz seu lado duplo, uma vez que está ligada ao cristianismo, que prega que, se confessar seus pecados a Deus, alcançará o perdão; e ao profano, onde os pecados são confessados a si mesmo ou aos outros, passando pela lei de se confessar a um ser superior. Essa consciência individual que o narrador apresenta em *Páscoa Feliz* é o ponto central da trama, pois é a partir de suas confissões que tomamos conhecimento de sua personalidade dupla. E é a partir daí também que se percebe quão confuso e emocional é o narrador-personagem.

A noção do que constitui revelação de um sujeito altera-se significativamente com a psicanálise. A suposição de o ser humano ser tal como se vê a si próprio é problematizada pela descoberta do inconsciente. A partir daqui, é relativamente claro que todos os autores se revelam quer queiram quer não e que uma *confissão* pode acarretar insinceridades involuntárias. As literaturas europeias oitocentistas e finisseculares deram conta, entre muitos outros aspectos, da passagem da sinceridade à autenticidade. A ideia de sinceridade é esvaziada progressivamente da carga de sentimentalismo e de confessionalismo que lhe atribuíra o romantismo. (CABRAL, E-dicionário)

Este tipo de literatura está presente em grandes nomes da literatura, como Edgar Allan Poe, em *William Wilson*; Oscar Wilde, em o *Retrato de Dorian Gray*; Mario de Sá Carneiro, em *A confissão de Lúcio*, José Régio, outro escritor presencista, em *Jogo da Cabra Cega*.

Esta dissertação visa focar alguns aspectos narrativos de *Páscoa Feliz*, como a duplicidade da personagem Renato Lima e como se dá essa formação, bem como o uso de alguns mecanismos usados na narrativa. Para explicarmos a duplicidade de Renato, abordaremos teorias de Bakhtin sobre o sujeito na sociedade, sobre a esquizofrenia, vista por R. D. Laing e a literatura do estranho, estudada por Freud.

2. Aspectos narrativos de *Páscoa Feliz*

É, porém, a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza. (Antonio Candido)

Páscoa Feliz segue a linha de um romance policial por tratar-se da história de um assassino confesso e de seu julgamento e condenação. Porém, o enfoque escolhido por José Rodrigues Miguéis para compor a história lhe confere um elevado grau de literariedade, o que transformou *Páscoa Feliz* em uma grande obra literária.

Como sugere o título (bastante irônico, por sinal), a história, narrada em primeira pessoa, tematiza o processo de renascimento do protagonista. Trata-se de uma personagem de limiar, inconclusa, como as personagens estudadas por Bakhtin. Seu nome é “Renato”, que, etimologicamente, significa “re-nato” ou, em outras palavras, “nascido de novo”. O novo nascimento é deflagrado pelos votos de Boa Páscoa que o patrão dirige a ele quando está para deixar o escritório, e a ironia está em que o novo homem que surge é o que foi vencido pela doença. Se o nome do protagonista, Renato, traduz a sua condição de renascido, o sobrenome – Lima – evoca seu percurso rumo à perda absoluta da memória, que é o que ocorre quando o protagonista deixa a margem da consciência pela da inconsciência, da saúde mental para a da loucura. No início da narrativa o narrador-personagem tem alguma consciência de que tem lapsos de memória:

Do meu defensor, é estranho, mal me lembro. É inútil insistir. Ai de mim, no meu passado alguma coisa há-de ficar inexplicável. Durante o julgamento caí provavelmente numa destas letargias que me alheiam por completo do ambiente. Desde muito novinho que certos estados de abstracção, ou de torpor, me perturbaram ou inibiram a atenção: durante eles o espírito como que me abandonava, deixando-me entregue ao puro mecanismo vegetativo. (MIGUÉIS, 1974, p.8)

No final da narrativa, a memória parece já ter-se apagado totalmente:

O Nogueira... Bem, acabou-se. É extraordinária a minha serenidade diante da catástrofe. Antes que se abram as portas, é melhor descer. Parece que nem sinto. Nunca mais voltarei a subir esta escada.

Desço aos tropeções, entre a gente que acorreu com luzes aos patamares e me olha em silêncio. Alguma coisa estala debaixo dos meus pés. Saio à rua e respiro fundo. Ponho-me a caminhar sem destino, sem lágrimas, sem dor, como se realmente já tivesse morrido e conservasse por milagre a consciência fria do que se passa à minha volta. Neste momento não desejo nada. Nem morrer. (Ibidem, p. 153)

Uma consulta ao Dicionário Etimológico sobre o sobrenome “Lima” permite ao leitor saber que é de origem celta e que remete ao rio Lima, aquele que quem quer que o atravessasse perderia a memória. E, realmente, ao longo da narrativa, vão emergindo à memória do protagonista lembranças ligadas à ideia e ao desejo de partir para além do rio. Como no episódio em que ele se refere à sua primeira casa depois do casamento:

A casa era ali ao cais da areia, num primeiro andar antigo, de tectos baixos de tabuado, paredes amarelas e rodapé de azulejos. ... Os apitos das fábricas, alegres e estridentes, e as sereias dos vapores, de som grave e rouco, faziam trepidar as vidraças. Em certas manhãs de névoa no rio, sobretudo, a voz dos paquetes e navios de carga que partiam e chegavam, com a sua intonação de mugidos nostálgicos, dava-me a sensação aguda do ignorado, do mais-além, a angústia de estar retido e a ânsia de agitar-me, de rasgar o espaço em direção a mundos novos para mim... O meu desejo de partir tornava-se doloroso sob a consciência duma inação que me impedia de sonhar aventuras e venturas, como outrora na adolescência. (Ibidem, p.47. Grifos nossos)

A novela é, na verdade, um manuscrito composto pelo assassino com a intenção de compreender os acontecimentos mais significativos de sua vida e, assim, lembrar e dar sentido ao(s) gesto(s) que culminaram no seu julgamento e condenação. São retrospectivas dirigidas a si mesmo, ao médico que o assiste no manicômio e, ao fim e ao cabo, dirigidas ao leitor virtual, que, pode-se dizer, talvez funcione como um corpo de jurados ou mesmo um alter-ego seu. Como podemos ler no final do manuscrito:

Não voltei mais a casa.

Não me lembro senão disto: alguns dias depois fui preso numa estrada, a caminho de Mafra, seminu, esfomeado, sem opor resistência.

O resto já o doutor o sabe.

Não me pergunte mais nada, foi exactamente assim que tudo se passou – nem podia ser de outra maneira, embora eu próprio duvide algumas vezes, e o senhor possa julgar que eu não passo dum pobre alucinado. (p.153)

Páscoa Feliz começa *in media res*, com a personagem pronta para ouvir sua sentença. Já na primeira página, a personagem relata seus últimos instantes no tribunal em frente ao juiz: “O juiz mandou-me finalmente erguer e, sem tirar os olhos dum maço de processos que tinha sobre a mesa, perguntou-me: - Tem mais alguma coisa a alegar em sua defesa?” (MIGUÉIS, 1974, p. 07) Após breve descrição de algumas personagens secundárias e da sala em que se encontra, Renato diz: - “Declaro mais uma vez que pratiquei todos os crimes de que sou acusado!” (MIGUÉIS, 1974, p. 08)

Neste ponto embrionário da trama, o leitor ainda não sabe qual crime Renato cometeu e/ou se é culpado ou inocente, mas, à medida que Renato relata sua trajetória com requintes de detalhes, fica clara a sua culpa. O que continua obscuro é por que uma voz o acompanha e o influencia. O narrador personagem relata toda sua trajetória usando suas recordações para relatar ao leitor sua vida, seu crime e seu castigo. Ao narrar sua trajetória, Renato usa uma linguagem balanceada entre a objetividade e a subjetividade e, por se tratar de um narrador em primeira pessoa, relata os acontecimentos dando ênfase aos pontos que, para ele, são importantes. Deste modo, a personagem consegue nos relatar seus sonhos, suas fantasias, sua ótica em relação ao espaço que ocupa, suas sensações em relação ao tempo dos acontecimentos e suas impressões, verdadeiras ou não, acerca das demais personagens.

Como narrador autodiegético, que apresenta os acontecimentos de sua vida e o desenrolar dos fatos mais recentes que o levaram ao tribunal, Renato apresenta ainda de modo bastante pessoal o nascimento de seu duplo. Todo o espaço que ocupa torna-se mais cromático à medida que seu duplo vai tomando forma e força, pois a personagem explicita as cores de determinados objetos que poderiam ser facilmente ignoradas, caso não trouxessem ao leitor mais densidade à obra. Seus sonhos também são parte desta linguagem mais conotativa e o narrador os conta segundo sua ótica e enfatizando o que lhe apraz. Estes recursos podem ser vistos como desnecessários, porém é através deles que chegamos a uma obra rica e de cunho literário. Sem determinados recursos correríamos o risco de ler uma obra plana.

Não somente os recursos citados acima, mas vários outros servem para dar embasamento à trama principal. Em geral, descrições de locais ou de cores são de importância secundária para o desenvolvimento da trama e servem para auxiliar o principal tema de uma narrativa. Sabemos,

porém, que não há tema principal sem auxílio dos secundários, pois não poderíamos distinguir o que importa ou não em uma narrativa.

A descrição cromática está presente em diversas narrativas e, apesar de ser vista como elemento secundário, traz ao cenário da obra mais veracidade e vida. As cores são responsáveis tanto pela alegria quanto pela tristeza de um ambiente e têm grande influência sobre as pessoas de um modo geral, o que faz com que sejam elementos reconhecidamente importantes na transmissão de ideias, o que resulta em uma reação de cada indivíduo. As cores transcendem todas as barreiras espaciais e temporais e, não importa se bem ou mal empregadas, falam diretamente com cada indivíduo de forma única. Cada cor tem uma influência diferente em cada indivíduo e cada indivíduo influencia, ou é influenciado, pelo espaço cromático que ocupa.

Cercadas de superstições e simbolismos, as cores são captadas pelos nossos olhos e emitem mensagens a nosso cérebro. Algumas cores podem transmitir melancolia a algumas pessoas e alegria ou euforia a outras, e o excesso ou a ausência de cores em um determinado ambiente pode causar reações diversas em diferentes pessoas. Em uma narrativa, as cores são capazes de mudar todo o ambiente em que os personagens habitam e até mesmo afetar o cronotopo. As folhas, outrora verdes, agora são amarelas, ou ainda, as páginas amareladas pelo tempo etc.

Há sempre algo de relativo na preferência desta ou daquela cor. Para alguns, por exemplo, quando se sentem tristes, doentes ou nervosos a preferência é pelo marrom; para outros, essa cor aparenta discórdia. Se uma pessoa se sentir alegre, feliz, normal, enfim, a escolha será pelo azul; para outros, essa é uma cor cansativa. Mas, como em todas essas considerações verificamos que existe um peso psicológico na preferência de uma ou outra cor – [...] (FARINA, 1986, p. 37)

Apesar de não haver um padrão único e universal do significado das cores, alguns significados são mais populares, portanto mais aceitáveis dentro de nossa sociedade. É do conhecimento de uma grande parte dos brasileiros que o preto representa luto, enquanto o branco significa paz ou pureza. O vermelho é, frequentemente, ligado à paixão, ao sexo e à sedução, bem como ao desejo. O verde é a cor da esperança, enquanto o amarelo representa ouro, portanto riqueza.

Há também uma relação das cores com o espaço onde elas assumem um outro significado simbólico: “o preto, o tempo; o branco, o intemporal; e tudo o que acompanha o tempo, a alternância da escuridão e da luz, da fraqueza e da força, do sono e da vigília. Enfim, as cores opostas, como o branco e o preto, simbolizam o dualismo intrínseco do ser”. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2007, p. 275)

Em *Páscoa Feliz* a ambiguidade que observamos na construção da personagem e dos diferentes espaços em que mora ou trabalha ou convive com amigos ao longo da narrativa é marcada também por intensa diversidade cromática, que remete à constituição da duplicidade/cisão da personalidade de Renato. Raquel de Sousa Ribeiro, em sua tese de doutorado sobre esta obra, associa determinadas cores ao “eu dionisíaco, dominado pela embriaguez da loucura e da inconsciência; e outras, ao “eu normativo”, regulado pelos padrões sociais, os quais, de certo modo e até um certo momento, conseguem pôr um freio à torrente embriagadora da loucura (cujo dique parece romper-se, a nosso ver, quando “a voz normativa” de Nogueira esclarece como deveria ser uma relação entre pai e filho.

Assim, o cromatismo certamente imprime mais densidade à obra e acompanha a construção da duplicidade de Renato, que se manifesta tanto nas cores que ele associa aos fenômenos do mundo quanto aos ambientes em que evolui seu drama interior. “A janelinha oval da cozinha” onde ficavam as empregadas, lhe mostrava “veleiros que rastejavam na superfície lustrosa e **azul** das águas” (p. 33), águas estas que, mais tarde, ele imaginaria onde poderiam levá-lo. Podemos entender “a janela” como um elemento espacial de limiar, pois sugere, simbolicamente, um local de passagem de um espaço a outro, ou seja, do espaço fechado da casa interior, limitada, para o espaço infinitamente azul do mar (ou do Rio Lima?/ da inconsciência absoluta?). Outro exemplo é o da tabuada. Quando criança, ao ganhar dinheiro para comprar a tabuada, escolheu “uma de capa cor de **violeta**” (p. 34). O narrador poderia se abster de dizer a cor da capa, mas, ao dizer que é violeta, a tabuada passa a ser algo mais, pois não é uma simples tabuada e sim, uma “tabuada cor de **violeta**”. O violeta representa, entre outras coisas, *engano, miséria, calma, violência, furto e agressão* e também possui um bom poder sonífero, o que nos remete aos estados de torpor que Renato sempre relata. (FARINA, 1986, p. 115)

Além disso, Renato conta que, em um de seus sonhos da época de sua puberdade, se vestiu do “**doirado** esplendor da glória” e que, montado em **fogosos** ginetes, muitas vezes fez **reluzir** sua espada:

Atravessei cidades conquistadas por entre o estrépito das trombetas de guerra, a palpitação **multicolor** dos estandartes e da turba delirante. [...] As mais lindas mulheres [...] desmaiavam de amor no meu abraço, resplandecentes de **brancura**, ébrias de paixão, as bocas **vermelhas** entreabertas. (MIGUÉIS, 1981, p. 41)

A *palpitação multicolor*, bem como os adjetivos *doirado*, *fogosos*, *brancura*, *vermelhas* e o verbo *reluzir*, trazem uma vivacidade ao sonho narrado, que o leitor não poderia experimentar sem o uso deste vocabulário.

O Clube de Jazz aonde Renato vai com amigos é um ambiente de limiar, pois ali ocorre a primeira manifestação, incipiente ainda, do “eu dionisíaco” de Renato. Aos olhos desta faceta do protagonista, a realidade é vista em technicolor e o mundo é pura magia. Segue a transcrição do episódio que registra as suas primeiras sensações logo depois que chega ao clube e começa a beber:

Tantos olhos que me fitam! Luz de incêndio... Meu eus, agora rompe a madrugada... Violetas, violetas... num prado verde.. Desço ao fundo do mar... Algas, flutuo... É de ouro a luz... Meu Deus, que tristeza, essa voz não se cala! As minhas mãos, mãos de defunto, perderam a força! Tenho as unhas roxas. (MIGUÉIS, 1974, p. 70)

O fragmento podia ir adiante, pois não acaba aqui a explosão de cores que compõem o delírio de Renato. E, devemos destacar, nesta primeira crise, a divisão do eu ainda é marcante e, apesar de o prazer da libertação estar evidente (enquanto parte de um processo), o sofrimento decorrente do aprisionamento da consciência impede a plena realização da liberdade.

Se nos orientarmos pelo conceito bakhtiniano de cronotopo, poderemos ter uma visão mais clara da progressão do drama interior do protagonista e de como as cores se ligam simbolicamente às diferentes etapas da evolução da sua doença.

O cronotopo (termo composto por dois radicais gregos – cronos e topos, respectivamente tempo e espaço) é uma das noções mais importantes no estudo mais detalhado de um romance,

uma vez que abarca, indissociavelmente, as categorias de espaço e tempo, no seio das quais as personagens se constituem e se transformam.

Trata-se de um conceito que Bakhtin tomou emprestado de Einstein e sua teoria da relatividade e adaptou à literatura. Sua importância se deve ao fato de que é ele que cria a relação das personagens, pois, as ações se dão dentro de um espaço em um determinado tempo:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (BAKHTIN, 1993, p. 211)

Bakhtin, em “Formas do Tempo e do Espaço no Romance”, de *Questões de Literatura e Estética*, estuda alguns tipos de romance e identifica em cada um certos cronotopos paradigmáticos, como o cronotopo da estrada, o do castelo, o da sala, que poderão aparecer em outros romances, compondo um elemento temático recorrente. Ao mesmo tempo, considera que, figurativamente, os cronotopos são importantes pois permitem detectar a dinâmica das ações que acontecem. Segundo Bakhtin, o cronotopo é “o lugar onde os nós da narrativa se fazem e se desfazem” (BAKHTIN, 1981, p.250), e podemos falar do cronotopo característico de um autor (Tolstói, Dostoievski, Rabelais), ou de um gênero, dado que: “cronotopo em literatura tem uma significação intrínseca de natureza genérica. (...) [É] precisamente o cronotopo que define gênero e distinções genéricas” (Ibidem, p.84-85).

Em *Páscoa Feliz*, certos cronotopos podem ser eleitos como significativos para a compreensão do quadro patológico da personagem. O primeiro deles é a sala do tribunal, que abre o manuscrito de Renato. O segundo é a cadeia. Estes dois cronotopos ligam-se à situação presente da personagem, sendo que o da sala do tribunal pode ser considerado, a nosso ver, como um cronotopo de limiar, uma vez que se trata de um espaço de passagem da personagem de um estado a outro.

Os cronotopos que se seguem, do capítulo três em diante, irão mostrar como se inverte a relação da personagem com as categorias espaço-temporais, ou seja, à medida que Renato ascende social e economicamente, vai decaindo psicologicamente. Seguindo o fio evolutivo de seu relato de vida, temos como cronotopos significativos: a escola, a rua (local dos encontros com figuras que a criança confundia com seu pai; a casa do Conselheiro, subdividida em 2 cronotopos: a cozinha, com a sua janelinha oval dando para o mar, local onde o protagonista interagia com as criadas; a sala de jantar, de móveis escuros, onde ele mostrava o dever para o Conselheiro; depois, a loja onde passa a trabalhar e o sótão onde dorme (outro cronotopo que configura a marginalização social da personagem). Os demais cronotopos abrangem as duas casas em que transcorreu a vida de casado do protagonista (a primeira, na rua do Cais, e a segunda, nas Avenidas Novas, num quarto andar). Outro cronotopo de relevo é o escritório do Nogueira, onde irá consolidar-se a germinação da dupla personalidade e o plano criminoso de Renato. Significativamente, enquanto a ascensão econômica leva o protagonista a um quarto andar, em bem melhores condições, seus amigos são os que ficam à noite nos cafés da Baixa. Um outro cronotopo de limiar é o Clube de Jazz, onde ocorre a primeira “investida” do eu dionisíaco.

No cronotopo do tribunal, que é o que inicia a narrativa, chamam a atenção a atmosfera de morte, sugerida pela menção ao “esquife”, e a quase que total paralisia do tempo, indo ao encontro da conotação de morte (entendida como ausência de tempo). Observam-se também as referências ao entorpecimento, ao sono e ao vazio de vida, sugeridos pela aranha, pelas teias etc:

O tempo corria devagar, naquela sala que mais parecia um longo esquife, de paredes empoeiradas com painéis antigos e azulejos pintados a flores convencionais. De quando em quando ouvia-se o tilintar das armas dos soldados. Uma aranha, indiferente às misérias e pompas da Justiça, tecia a sua teia num velho bico de gás, sobre as nossas cabeças. (MIGUÉIS, 1974, p.10. Grifos nossos)

O espaço é, de fato, uma projeção, um espelhamento do estado de espírito de Renato, que só irá sentir-se renascido à medida que for progredindo no seu relato – escrever é reviver, e tal procedimento terapêutico lhe faz bem, como lhe disse o próprio médico. No cronotopo do pretório, a única alusão à cor aparece em forma de alusão, na referência aos “azulejos”, que, etimologicamente, remetem ao “azul”, cor reincidente associada, na narrativa, ao mar, espelho do universo do inconsciente.

O cronotopo da cadeia, também associado ao limiar em virtude do muro que lá existe, é visto pela personagem como um lugar de paz e claridade:

Sinto-me bem nesta cadeia. É um belo edifício claro, em pavilhões de dois andares, isolados no meio de uma grande cerca arborizada, que um alto muro separa, julgo eu, de caminhos e terras cultivadas. Nenhum rumor chega de fora. Às vezes vou até junto desse muro, que a hera muito densa envolve de poesia e, numa sombra repousante e fresca, abandono-me a ouvir os pequenos murmúrios da terra e do ar – uma folha que tomba, um pássaro que trila, um insecto que zumbe, um gorgolejo de água – e assim levo muitas horas do meu dia, meditando e escrevendo, como os frades antigos, até que um toque de sineta me venha chamar para a comida ou para o recolher. (Ibidem, p. 15)

Os pavilhões de dois andares, o muro e outras duplicações referidas pelo protagonista (por exemplo, entre a certeza e a incerteza quanto ao seu verdadeiro conhecimento dos fatos, das suas emoções e percepções) parecem identificar esse espaço com a divisão da mente entre consciente e inconsciente, entre o social (“caminhos e terras cultivadas”) e as camadas mais profundas da psique, a partir do quarto período, principalmente. De fato, num momento posterior do relato, tal espaço natural será equivalente ao espaço da imaginação, que protege a personagem dos impactos do mundo social:

A imaginação é na verdade um vinho perigoso e sedutor. Eu achara esse refúgio, como se, numa grande casa povoada, tivesse descoberto a porta dum jardim oculto e silencioso, meu domínio exclusivo. A vida passava por mim sem ferir esse dom de me elevar. (A própria morte de minha mãe não teve sobre mim a influência terrível que eu acima de tudo receara.) (Ibidem, p. 39)

Preso, o protagonista parece encontrar, num espaço exterior, a solução para a cisão interna; gradualmente vai desfazendo seus vínculos com a realidade (com o “eu normativo”), e o “o eu dionisíaco” (“alucinado”) passa a ocupar toda a sua mente: em outras palavras, a consciência vai gradualmente se apagando. Na cena em que Renato se vê junto ao muro, a hera e o frescor do ambiente evocam a paz que o sujeito tanta deseja buscar, paz que parece estar “espelhando” “o jardim oculto e silencioso da imaginação”, da fantasia, do irracional.

Referindo-se ao espaço interno da prisão e ao seu quarto, Renato diz que: “Toda a casa é irrepreensivelmente asseada. O meu quarto é **branco**, limpo, tem um tecto alto e uma enorme janela sem grades, donde enxergo um vasto panorama de pinhais e terras de lavoura.” (p’16) Com o uso dos adjetivos *asseada*, *branco*, *limpo*, *alto*, *enorme* e *vasto*, o narrador mostra ao leitor mais que um espaço físico e mostra um espaço diferente de uma cadeia, que seria bem o oposto: suja,

escura e pequena. Acentuando toda a limpeza de seu quarto, ratifica-se que a personagem se encontra em uma clínica e não em uma cadeia.

O diretor da cadeia passa a mesma impressão que a cela de Renato, pois veste-se de **branco** e lhe traz sentimentos confortáveis: “O director da cadeia é muito amável para mim. Não sei que lhe fiz. Tem comigo atenções que não posso esquecer. Anda sempre de bata muito **branca**. (p. 21) O branco vem, mais uma vez, associado a uma situação que traz conforto à personagem. A bata branca não é o suficiente para mostrar a Renato que pode tratar-se de um médico e não de um diretor de cadeia, bem como as atitudes que o “diretor” e o resto do sistema têm em relação a ele:

Assim, depois dos meus erros e crimes, pergunto a mim mesmo se será legítimo viver com tanta calma e despreocupação: um criminoso não deveria ter dores, ser torturado? A punição é apenas isto? [...] Quase me julgo feliz. E porque não? A cadeia não é como eu supunha, nem o que se diz lá fora. Nada nos falta, tratam-nos bem. (p.15-16)

Quanto aos cronotopos ligados à sua adolescência, os posteriores à perda dos pais, eles têm, na lembrança do protagonista, ora cores pálidas e limítrofes com o azul, como a sugerir a evasão para o rio do esquecimento (o rio Lima), ora cores tristes, sombrias e solitárias, quando se ligam aos espaços da realidade. Como exemplo da primeira situação, existe a cozinha da casa do conselheiro, onde, situado à margem, a personagem tomava seu café com as criadas. No entanto, o que pudesse haver de ruim nessa lembrança era minimizado pela presença da janelinha oval que levava Renato para o mundo da aventura e da fantasia: “Fiquei a comer com as criadas, na cozinha, e a dormir na mansarda. Pela janelinha oval eu via ao longe o Tejo e os veleiros que rastejavam na superfície lustrosa e azul das águas.” (p.33) Por outro lado, a sala de jantar daquela casa, com “seus móveis escuros, todos em torcidos e tremidos” (p.36) era o lugar do terror, pois ali estava presente o Conselheiro a tomar-lhe a tabuada. Foi no cronotopo da sala de jantar que, observando o adversário, Renato teve, pela primeira vez, conhecimento da sua vocação para o cálculo mental e do seu gozo diante da fraqueza alheia e diante do mal.

O cronotopo seguinte foi o sótão da loja onde passou a trabalhar (versão paródica de castelo feudal), onde também predominava a escuridão:

[...] como eu não recebia ordenado, só a cama e o prato, o merceeiro deu-me uma vela de estearina para que eu pudesse ler na cama. Foi um temo feliz. De começo tive medo dos ratos que pululavam na loja e no meu sótão. Depois afiz-me a eles, e tornaram-se uma companhia. Alguns vinham comer à minha mão. Quando o patrão retirava a escada que dava acesso ao buraco e eu fechava o alçapão, ficava como um senhor no seu castelo feudal. (p.37)

A partir do casamento com Luísa e do trabalho no escritório do Nogueira, as coisas aparentemente melhoraram e Renato chegou “quase a julgar-se feliz” (p.45). Significativa é a descrição que faz da sua primeira casa depois do casamento: “A casa era ali ao Cais da Areia, num primeiro andar antigo, de tectos baixos de tabuado, paredes amarelas e rodapés de azulejos. (p. 46. Grifos nossos) Embora a residência se situe num cais, ou seja, num lugar seguro, a segurança é só aparente, pois o cais é de areia, desfaz-se rapidamente. A sugestão advinda do atributo “de areia” é a de que o tempo, a cada instante, vai deteriorando a ilusória estabilidade. Além disso, a sensação de opressão e sufocamento persiste de forma dominante na percepção de mundo de Renato, como podemos ver pelos tetos baixos da casa, pela menção aos rodapés (o olhar só nota o que está na superfície inferior do cômodo) e a cor amarela sugere a dissimulação e a ambivalência que germinam no interior do protagonista⁴. Esta, por sua vez, projeta-se na confusão grotesca do espaço exterior, que Renato capta apenas sinestesticamente:

As carroças e os caminhões carregados trovejavam todo o santo dia no pavimento irregular da rua. Cheirava ao mesmo tempo a gado, a fumo de carvão, a maresia, ao peixe frito das tabernas vizinhas – e ao bafio do escritório. Próximo dali, nas oficinas e armazéns retiniam ferros. Rangiam correntes nos guindastes dos cais. As vozes do trabalho enchiam-me os ouvidos. Os apitos das fábricas, alegres e estridentes, e as sereias dos vapores, de som grave e rouco, faziam trepidar as vidraças. Em certas manhãs de névoa no rio, sobretudo, a voz dos paquetes e navios de carga que partiam e chegavam, com a sua intonação de mugidos nostálgicos, dava-me a sensação aguda do ignorado, do mais-além, a angústia de estar retido e a ânsia de agitar-me, de rasgar o espaço em direção a mundos novos para mim... O meu desejo de partir tornava-se doloroso sob a consciência de uma inacção que me impedia de sonhar aventuras e viagens, como outrora, na adolescência. (p.46-47)

O excerto acima é revelador da oscilação interior da personagem, dividida entre manter-se presa a um real que o aprisiona e soltar as amarras, como os navios, em direção ao mundo das aventuras. Podemos notar, pelas aliterações, o modo como Renato assimila temporalmente estes dois espaços. O espaço real do cotidiano é-lhe agressivo, áspero, o tempo passa rápido e de forma

⁴ Segundo o *Dicionário de Símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant, a cor amarela é utilizada no teatro chinês para maquiagem os atores: ela indica a “crueldade, a dissimulação, o cinismo”. Este uso leva em conta também a ambivalência da cor amarela, que é, segundo Kandinsky, a mais divina e a mais terrestre das cores. (1991, p. 43)

desagradável devido aos ruídos incessantes e às numerosas vozes indistintas das pessoas atarefadas em trabalhos sórdidos. Por outro lado, o cronotopo do sonho e do devaneio é aquoso, líquido, o tempo passa sem violência, mas esvai-se sem implicar um sentido que Renato eventualmente pudesse dar à existência. Em função da relação conflituosa com o espaço da realidade concreta, a ambiguidade da infância e adolescência persiste após o casamento. Nesta altura do seu relato, o próprio Renato revela-se consciente disso:

Invejei os homens que, com seus músculos possantes, criam as formas e o movimento.

Afiz-me, no entanto, ao meu trabalho, calmo na aparência – mais talvez de hesitação e de expectativa que de serenidade verdadeira. (p.46. Grifos nossos)

Há ainda redutos conspurcados (os bares, os cafés da Baixa) que são indícios da outra personalidade que se está gerando dentro dele, a par da aparente figura de bom marido e de empregado leal. Um desses redutos é o bar a que ia antigamente. Renato relata que os espelhos eram **embaciados** e corroídos e que as paredes eram pintadas a óleo **verde-sujo** (p.139), um ambiente pouco agradável e de aspecto nojento, bem diferente da cela em que ele se encontra agora no manicômio. Ao entrar no recinto, a personagem descreve:

Um ar opaco, fumarento e morno esbate os contornos e as fisionomias. A luz é triste, amarelada. [...] Tampas de mármore cor-de-rosa, nos espelhos, nas palmeiras artificiais perpetuamente estúpidas e verdes nos seus vasos de faiança colorida. Ninguém repara em mim. [...] Abandonado, amarfanhado, em cima desta mesa está um jornal com o ar duma coisa que se esgotou servindo. Letras vermelhas – “*Le Journal... Le Journal...*” Repito embrutecidamente o nome. O meu espírito entorpecido pega na palavra colorida como num brinquedo, e vai fazendo com ela um jogo malabar. [...] O céu de nuvens baixas, contrastando com as paredes avermelhadas, parece dum azul intenso, artificioso. (p. 139 -140. Grifos nossos)

A residência seguinte, num quarto andar das Avenidas Novas, representa a ascensão sócio-econômica de Renato. “Com bom ar e bom sol” (p. 55), nova mobília e livros o protagonista continua simulando um equilíbrio interior que, na verdade, não existia, mas parecia represado nos limites do sonho: “Dentro do escritório, continuei a dominar-me na aparência. As imagens não me perseguiram pela rua, e eu sentia-me por vezes senhor dum equilíbrio, duma força, duma lucidez surpreendentes. Dir-se-ia que o sonho era o abscesso fixador dos elementos maus do meu instinto.” (p. 55) Nesta etapa, importa observar, a linguagem do protagonista vai

ganhando segurança, vai tornando-se mais assertiva, mais racional, como se a figura que estivesse a arquitetar o plano diabólico contra o Nogueira já tivesse o “Renato frágil” sob seu domínio. O navio, enfim, rompe as amarras e o sonhador dionisíaco sufoca a face diurna e normativa da personagem:

Por esse tempo, como um navio cuja amarra se partiu, e navega sem governo, comecei a abandoná-la [Luísa]. Um outro amor, abstracto, imaterial, incoercível, começava a ocupar em mim o lugar dessa afeição tranquila – o amor do fantasma que em mim se gerara e concebia lentamente: Sim, era um verdadeiro amor, um estranho narcisismo, uma embriaguez deliciosa e odiosa, que me queimava as energias afectivas, como as amantes que adivinham os nossos mais ocultos desejos para os satisfazer até à loucura, o esgotamento e a morte. (p.61)

Enfim, “na realidade, a cor é uma linguagem individual. O homem reage a ela subordinado às suas condições físicas e às suas influências culturais.” (FARINA, 1986, p. 27) Renato conduz a narrativa como uma câmara que registra tudo e mostra ao leitor cada detalhe do espaço. E, segundo Brait, a condução da narrativa por um narrador em primeira pessoa implica, necessariamente, a sua condição de personagem envolvida com os ‘acontecimentos’ que estão sendo narrados. (2006, p. 60) Para tanto, a personagem deve ser construída pelo autor de forma a seleccionar o que lhe importa e a descrever os fatos seleccionados, dando-lhes forma e vida.

Com isso, nossa perspectiva passa a ser a mesma perspectiva da personagem, pois é a única que realmente conhece o espaço que tanto ela quanto os outros personagens ocupam na narrativa.

Se essa forma de caracterização e criação de personagens for encarada do ponto de vista da dificuldade representada para um ser humano de conhecer-se e exprimir para outrem esse conhecimento, então seremos levados a pensar que esse recurso resulta sempre em personagens densas, complexas, mais próximas dos abismos insondáveis do ser humano. Tomando como medida o romance moderno, empenhado cada vez mais em distanciar a personagem dos esquemas fixos que delimitam o ser fictício, teremos que admitir a complexidade da personagem e da escritura que lhe dá existência. (Ibidem, p. 61)

José Rodrigues Miguéis criou brilhantemente uma personagem verossímil, pois, em *Páscoa Feliz*, temos um narrador autodiegético que é uma personagem complexa, dividida e confusa. Sua forma de narrar nos leva à hesitação e ao deslumbramento, ao belo e ao grotesco em um curto espaço de tempo. O espaço que Renato ocupa e as letargias que sente em relação ao

tempo moroso (de acordo com ele) fazem com que seu duplo fique cada vez mais presente e Renato o ouça cada vez mais.

Outro fator ao qual importa atentar é o tempo, que integra todas as ações das personagens e faz a trama desenvolver-se. Entretanto, como já dissemos, é somente dentro de um espaço que se passa o tempo. De acordo com Massaud Moisés, em *A análise literária*, “[...] criando o tempo, o homem nutre a sensação de superar a brevidade da existência, [...] gerando o tempo, o ficcionista alimenta a ilusão de imobilizá-lo ou de transcendê-lo.” (MOISÉS, 2003, p. 101) Esta sensação de transcendência, apesar de ilusória, tem uma força significativa no romance, o que faz com que a personagem às vezes se perca em seu tempo cronológico e mergulhe no tempo interior.

Em *Páscoa Feliz*, o narrador-personagem ora tem seu tempo marcado pela linearidade histórica dos eventos narrados, ora narra de uma perspectiva totalmente psicológica. Renato enfrenta dificuldades em relacionar-se com o tempo cronológico e sente-se angustiado com o tempo psicológico, pois tudo lhe parece lento e revoltante.

A vida apagada a que me afiz sem esforço começa a pesar-me. Além da minha angústia, sinto um começo de revolta. Noutra tempo, os serões eram curtos e tranquilos. Lia, e no silêncio da minha casa, junto do candeeiro que iluminava a costura da Luisa, apenas se erguia, calma, a voz dos nossos pensamentos. Agora, não me deixa perceber o que leio. Fecho o livro, desesperado, ao fim de poucos minutos de esforço para ler. Ardem-me os olhos. Diante deles, as letras dançam... O tempo é lento, odiosamente lento. (MIGUÉIS, 1974, p. 67. Grifo nosso)

Toda a narrativa de Renato traz traços de um tempo fora do compasso da personagem ou do leitor. Renato, cansado da monotonia de sua vida, passa a enxergar o tempo como um de seus inimigos, pois é somente mais um elemento que lhe traz tédio e mais vontade de agir em função do outro, e passa a ter o mesmo sentimento em relação à sua mulher e ao Nogueira. “Anda mais sério que antes. É preciso que eu me mostre risonho e bem disposto. Quanto tempo vai durar esta horrível comédia?” (MIGUÉIS, 1974, p. 114) O cinismo de Nogueira, como vê Renato, faz com que o tempo se arraste mais e mais. Tudo o que ele precisa é dar um desfecho a essa história o mais rápido possível. Mas como fazê-lo se o tempo se arrasta? Como ser rápido? O desespero de Renato chega a ponto de ele preferir o sonho à realidade, pois em seu sonho tudo é mais quieto e o tempo passa mais depressa.

A minha inquietação não tem limites. (Ainda lateja em mim esta ânsia de partir!) Tudo está deserto, o cais e o navio... Que estranha atmosfera de sobrenatural! É a hora exata da partida. Não há gritos, não há rumores no cais nem a bordo. É um barco-fantasma, fluido, imaterial. (Sonho, com certeza; mas é bom sonhar assim...) Caladamente, afasta-se da terra, que se esconde em densa bruma. Navegamos ao largo. Como tudo é rápido, ligeiro. (MIGUÉIS, 1974, p. 102)

.A formação do duplo evidencia-se cada vez mais no decorrer da narrativa e tanto o tempo quanto o espaço ficam à mercê do narrador. Geralmente seus sonhos e devaneios incluem certas recordações de experiências passadas, que, de alguma forma, foram importantes. As conclusões de Freud sobre o sonho são importantes para a compreensão da dinâmica interior de Renato quando não está dominado pelo pensamento racional. Diz Freud:

Em primeiro lugar, os sonhos levam em conta a ligação que inegavelmente existe entre todas as partes dos pensamentos oníricos, combinando a totalidade do material numa única situação. Reproduzem o encadeamento lógico pela proximidade no tempo e no espaço, assim como um pintor representa todos os poetas num único grupo num quadro do Parnaso. [...] Os sonhos levam esse método de representação aos mínimos detalhes e, frequentemente, quando nos mostram muito próximos dois elementos do conteúdo do sonho, isso indica que há alguma ligação especialmente íntima entre o que a eles corresponde nos pensamentos oníricos. (FREUD, VOLUME V, p.236)

De fato, os sonhos de Renato reproduzem este encadeamento que aproxima o tempo e o espaço e faz com que ele se perca ainda mais em seus pensamentos oníricos e confusos. Renato fica preso entre o sonho e a realidade e passa a não discernir o que ou quem é real. Ao ser visitado no manicômio, Renato diz não ter lembrança de muitas das pessoas que o visitam e também assume que as maltrata: “A impressão que me fica é de tê-las conhecido, sim, mas numa vida anterior de que não me resta lembrança viva...” (MIGUÉIS, 1974, p. 20) A personagem acredita que possam ser pessoas interessadas em sua história, como psicólogos ou romancistas e isso o incomoda muito, pois gostaria mesmo era de ficar sozinho.

Quero-me só com o meu presente. O passado não me importa. É bom adormecer com a certeza de que “amanhã” será uma coisa diferente. Por ventura o *eu* de hoje continua o de ontem? O passado não existe, é uma ideia que alteramos a nosso gosto. Cada dia que nasce traz uma vida nova. (MIGUÉIS, 1974, p. 20, 21- grifo do autor)

Ao misturar presente, passado e futuro, a personagem conduz o leitor a um tempo interior e de cunho altamente psicológico. Apesar de querer-se só em seu presente, anseia por um futuro que promete ser melhor, segundo suas expectativas. Diz que o passado não lhe importa, mas é

dentro de suas recordações que a história é narrada e é graças ao passado que alcançou o que tanto queria em seu presente.

Durante a espera pela decisão do Nogueira, Renato discorre sobre o tempo de forma tanto cronológica quanto psicológica, uma vez que mistura o relógio, que é um objeto real e palpável, às impressões que o tempo que lhe passa: “Ele passeia, passeia, de mãos atrás, assobiando de leve uma valsa que passou de moda há vinte anos. Ouço o tiquetaque familiar do relógio de pêndulo invisível. Afinal nada mudou. A vida estaciona. Apenas o relógio insiste na passagem do tempo...” (MIGUÉIS, 1974, p. 128)

Não importa que o relógio continue com o seu tiquetaque e que a personagem o ouça; para ela, *a vida estaciona* e o futuro *não lhe interessa* (MIGUÉIS, 1974, p. 129). Essa oscilação entre tempo cronológico e psicológico é narrada de acordo com a necessidade que o narrador tem em passar ao leitor como ele se sente em relação aos acontecimentos. Para tanto, Renato não se limita a falar do tempo enquanto medida indiferente, mas de acontecimentos que dêem a ideia de tempo decorrido. Até mesmo a outra voz, que lentamente se incorpora ao seu antigo eu, pergunta a Renato sobre o tempo que terão que esperar: “*Porque se espera?*”, *pergunta-me a voz irônica, insubmissa. O tempo agora é como um fio de azeite.* (MIGUÉIS, 1974, p. 131)

Tão importante quanto a cor local e o cronotopo é a presença do grotesco na narrativa de *Páscoa Feliz*. Ao dar ênfase às cores e ao discorrer sobre como o espaço e o tempo a afetam, a personagem narra os personagens com o mesmo grau de intensidade e traz a dualidade entre o belo e o grotesco dentro da obra, trazendo o contraste de cada um desses elementos:

O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada.” (HUGO, 2002, p. 33)

O grotesco está presente tanto na literatura quanto nas artes em geral. Contudo, na literatura, é utilizado como um dos elementos importantes para o desenvolvimento da narrativa e como um dos aspectos secundários que dão suporte à trama principal. Ao olharmos para a mitologia grega, por exemplo, encontramos várias esculturas ou histórias de seres fantásticos e

percebermos a presença do grotesco em diversas e diferentes narrativas. A representação alegórica do humano é um dos exemplos de certa visão grotesca.

Atualmente, embora para o senso comum a palavra “grotesco” remeta a tudo o que é disforme ou que cause desconforto, o real sentido da palavra vai muito além de estátuas monstruosas ou seres assustadores. O termo vem do italiano *grotta* (gruta), que tem como palavras derivadas, *la grottesca* ou *grottesco* e surgiu no século XVI. O termo designou primeiramente um tipo de arte encontrada em grutas na Itália, no final do século XV e que tinham formas mal acabadas ou ornamentais. Eram obras que beiravam o fantástico e traziam um forte apelo ao ridículo ou ao assustador pelo hibridismo de formas humanas e outros elementos da natureza. O vocábulo, que, inicialmente era um substantivo, tornou-se um adjetivo e, mais tarde, foi aceito como um conceito de estética em textos literários

Na palavra *grottesco*, como designação de uma determinada arte ornamental, estimulada pela Antiguidade, havia para a Renascença não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas, concomitantemente, algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas (...). (KAYSER, 1986, p. 20)

Nas artes, o grotesco ornamental, de acordo com Wolfgang Kayser, tem um significado mais lúdico no Renascimento com um aspecto alegre, porém angustiante.

Ao citar Montaigne, Kayser nos mostra, também, a transição do vocábulo *grottesco* da arte para o campo da literatura: “A aplicação que Montaigne faz do vocábulo surpreende porque começa a passar a palavra do domínio das artes plásticas ao da literatura. Para tanto, o pressuposto é que ele dê um caráter abstrato ao vocábulo, convertendo em conceito estilístico.” (KAYSER, 1986, p. 24)

E é este conceito estilístico que vemos em várias obras literárias ao longo dos anos, a partir do Romantismo, época em que o conceito do grotesco na literatura tomou forma e se consolidou, a partir dos escritos de Victor Hugo sobre o assunto. *Páscoa Feliz* está permeada pelo grotesco. Ao trabalharmos com o cromatismo, pudemos perceber como o uso de uma cor pode transformar o ambiente em algo belo ou grotesco. Toda a narrativa desta novela vem carregada de descrições grotescas dos personagens, o que é de grande importância para o desenvolvimento da trama.

No pensamento dos Modernos, o grotesco tem um papel imenso. Aí está por toda a parte; de um lado cria o disforme e o horrível; do outro, o cômico e o bufo. Põe em redor da religião mil superstições originais, ao redor da poesia, mil imaginações pitorescas. É ele que semeia, a mancheias, no ar, na água, na terra, no fogo, estas miríades de seres intermediários que encontramos bem vivos nas tradições populares da Idade Média; é ele que faz girar na sombra a ronda pavorosa do sabá, ele ainda que dá a Satã os cornos, os pés de bode, as asas de morcego. (HUGO, 2002, p. 30-31)

Podemos perceber como o grotesco dá um equilíbrio ao texto literário, uma vez que é ele quem faz o contraponto com o belo. A ausência de um anula a força do outro. Este sentido dúbio que traz o sentimento de angústia atrelado ao sentimento de alegria atenua ainda mais a duplicidade da personagem Renato. De acordo com Anatol Rosenfeld, “a arte grotesca, nas suas formas mais extremadas, certamente é manifestação de crises profundas [...]” (1976, p.60). Ao aceitarmos este conceito, aceitamos como a narrativa grotesca expressa a crise de identidade que a personagem sofre.

A presença do grotesco em *Páscoa Feliz* também contribui para a valorização da obra e das personagens. Sem este ingrediente teríamos menos dados para entendermos a duplicidade de Renato. Ao descrever as personagens, quer chamemos suas descrições de distorcidas ou não, é inevitável não atribuímos a elas todas as características que Renato lhes confere, pois somos, neste momento, leitores totalmente dependentes do que o autor nos passa através do narrador, que à descrição física acrescenta suas impressões sobre cada um, usando cores e sensações. A ausência de beleza e de características positivas nas personagens pode representar, muitas vezes, o uso marcante do grotesco, como na descrição que Renato faz do delegado:

O delegado, esse, compusera uma grande e nobre seriedade para a galeria, que seguiu com ávido interesse o julgamento, não decerto por amor da Justiça, nem porque eu lhe inspirasse comiseração: mas para ouvir relatos dramáticos e torpes. Que disse ele na sua acusação? Não me posso lembrar precisamente: coisas confusas, palavras ocas, gestos... Apenas sei que terminou pedindo contra mim a mais grave das penas aplicáveis aos meus crimes. (MIGUÉIS, 1974, p. 07- 08)

O narrador começa a falar que o delegado “compusera uma grande e nobre seriedade para a galeria”. A princípio entendemos tratar-se de uma pessoa digna e séria, bem como toda a galeria. Porém, mais à frente o narrador expõe o lado grotesco da personagem, dizendo que ele estava com toda aquela pose não por interesse no que se passava, mas “para ouvir relatos

dramáticos e torpes”. Ele mostra, nas entrelinhas, um lado sádico da personagem, ou seja, quem deveria estar ali para, em sua opinião, defendê-lo, acaba por proferir “coisas confusas, palavras ocas” e acaba por pedir sua condenação total.

Renato imprime um tom ainda mais grotesco ao descrever seu pai:

Meu pai trabalhou por muitos anos numa fábrica de cervejas e gasosas. Ainda hoje, o cheiro peculiar que essas fábricas espalham me dá uma tristeza descarregadora. Também recordo os seus sonos atroadores, e as suas iras, que minha mãe aparava nas costas, resignada e a mim me faziam fugir de casa chorando de terror. Era um pobre homem boçal, deformado pelo trabalho e as privações, peludo, a cor terrosa, de olhos encovados e inexpressivos que só a ferocidade fazia fulgurar. Falava pouco, em grunhidos que lhe saíam por entre os bigodes murchos e sem cor. Não me lembro de o ver sorrir, beijar-me, falar comigo, acariciar-me com a sua mão nodosa e cabeluda. Nunca me levava a um passeio, como os outros pais fazem aos filhos. A sua presença enregelou-me sempre. (MIGUÉIS, 1974, p. 27)

Quando começa a falar de seu pai, Renato refere-se à *tristeza descarregadora* que sente ao sentir o cheiro similar ao da fábrica que seu pai trabalhava. Ao mesmo tempo em que o cheiro o lembra que teve pai um dia, lembra também como seu pai era nervoso e de seus traços. A partir daí, em poucas linhas, Renato consegue mostrar o tipo de homem agressivo que era seu pai quando diz: “Também recordo os seus sonos atroadores, e as suas iras, que minha mãe aparava nas costas, resignada e a mim me faziam fugir de casa chorando de terror.” Daí entende-se as surras que a mãe levava e o quanto isso o assustava. Pela descrição, era um homem, no mínimo, horrível: ao mesmo tempo que sua cor é terrosa, seu bigode é murcho e sem cor; as mãos são nodosas e peludas; os olhos são encovados e inexpressivos; é peludo e deformado pelo trabalho; sua forma de falar lembrava um animal, pois parecia grunhidos. E é tudo o que temos da personagem. Porém, o bastante para entendermos a imagem que Renato tinha do pai.

É Interessante observar como a personagem atribui poucas palavras para descrever seu defensor, que era, para ele, uma figura insignificante: “Na bancada da defesa, absorvido em admiração e estupidez, um estudante sebo e cabeludo procurava fixar-lhes a atitude e o gesto.” (MIGUÉIS, 1974, p. 09) Renato estava ali para ser condenado, não para ser defendido. Porém, em poucas palavras percebemos uma similaridade (especularidade) entre seu advogado de defesa e seu pai: ambos falharam em defendê-lo.

Já ao descrever o escrivão, o narrador não se limita a dizer o que vê na figura do homem, mas sua postura interna em relação ao mundo. O narrador descreve e analisa a personagem mostrando-o segundo sua ótica. Enquanto seu pai tinha uma cor terrosa, o escrivão era amarelo, como se fosse amarelado de velho, pois tinha ar de um processo arquivado.

[...] amarelo e distraído, tinha o ar dum processo arquivado e esquecido sob o pó. Conservou as mãos descoloridas e magras cruzadas sobre o pano vermelho da mesa, todo esburacado, e não se atrevia a fitar-me nos olhos. Reparei no entanto que me observava a espaços, disfarçadamente com uma expressão de mágoa ou piedade; então pus-me a olhá-lo com tal insistência que o obriguei a corar. Ri-me e deixei-o em paz. É quase certo que, lá por dentro, me chamou cínico e descarado.

[...] duas moscas que turbilhonavam sobre a calva do escrivão como duas acrobatas numa pista. [...] O pobre homem sacudia-as com um desespero fatalista [...] costas atrofiadas [...] Conclui que o escrivão devia sofrer de enterocolite mucomembranosa e de contrariedades domésticas. (Ibidem, p. 09-10-11)

As mãos descoloridas e magras entram em contraste com o pano vermelho e esburacado da mesa. Toda esta descrição grotesca ganha mais força ao passo que Renato vai descrevendo todas as personagens e todos os lugares por que passou. Quando Renato diz que deixou o escrivão corado e sem graça de tanto fitá-lo e que ele tentava se livrar das moscas que turbilhonavam sobre sua cabeça calva, podemos perceber a função do riso associado ao grotesco. Porém este aspecto duplo do grotesco continua latente, dependendo da visão do leitor.

Bakhtin fala desta dualidade do grotesco mostrando a dupla face com que pode ser empregado, uma vez que “velhice e juventude, beleza e disformidade, morte e parto fusionam muito frequentemente em uma figura de dupla face”. (BAKHTIN, 1999, p. 250) O grotesco, como dissemos anteriormente, não está apenas associado ao feio material, mas também a aspectos morais, como as descrições feitas por Renato em relação ao seu defensor, que estava “na bancada da defesa, absorvido em admiração e estupidez” (MIGUÉIS, 1974, p. 09) ou quando diz que o delegado está ali não pela justiça, mas para apreciar as atrocidades da vida.

O que vemos nesta obra de José Rodrigues Miguéis é como o grotesco estrutura o texto e traz um equilíbrio que, juntamente com a descrição cromática e onírica de Renato Lima, formam um texto rico. Através das cores e do uso do grotesco para a construção dos personagens e do cronotopo, *Páscoa Feliz* transforma-se em uma narrativa de cunho psicológico. Os personagens

são duplamente belos e grotescos, descoloridos e coloridos, bons e maus, de acordo com a ótica da personagem-narrador.

Estes elementos, que, muitas vezes, são chamados de secundários, são um bom guia para o entendimento de como se opera a cisão na personagem e como se forma seu duplo.

3. A constituição do duplo em *Páscoa Feliz*

*Sooner or later, a man who wears two faces forgets which one is real. (do filme “Primal Fear”)*⁵

A presença do duplo na obra *Páscoa Feliz* é inegável, e a riqueza e a concatenação das ações de Renato Lima, juntamente com as ações dos outros personagens, enredam o leitor nos labirintos da narrativa que ele conta.

Renato vive no limiar, entre dois pólos interligados que formam seu duplo: o feio e sofrido menino que perdeu pai e mãe muito cedo e que sofreu com seus traços físicos, e o homem comum, que se casa, tem um filho e um trabalho onde é respeitado. O recalque da época de menino, porém, persiste dentro do homem. Este Renato adulto está preso a seu passado e, como disse Otto Rank, “o passado de um indivíduo está ligado tão intimamente à sua existência, que se tornará desgraçado si tentar desligar-se dele”. (1939, p. 14) E Renato não tenta administrar as dores de seu passado, mas sim se apoiar em seus recalques e talvez justificar suas ações.

Durante toda a narrativa ocorre um diálogo entre a personagem e seu “outro”, em uma pluralidade que se confunde entre o tempo circular e o tempo linear da história. Forma-se aí o duplo da personagem, pois ele afirma ouvir a voz do “outro” e não “ver o outro”. A voz ganha autonomia e ele e seu duplo coexistem durante toda a narrativa.

Para conceituarmos o duplo, partiremos primeiramente do conceito mais comum, de que este se origina de um indivíduo e adquire uma entidade autônoma e, a partir daí, partilha de uma certa identificação com sua gênese. O duplo pode ser constituído de um alter-ego, um sócia, uma máscara, um espelho, um gêmeo, um ser fantástico etc. O indivíduo e seu duplo passam a coexistir, o que, por muitas vezes - mas nem sempre - leva ao confronto, com a possibilidade de anulação de um ou de outro. Um tem que desaparecer para que o outro tenha sua identidade retomada. “Desta forma, podemos deparar com um ambiente ou contexto em que o sujeito e o seu

⁵ “Cedo ou tarde, um homem que usa duas faces, esquece qual é a real” do filme : “*As duas faces de um crime*”, 1998.

duplo coexistem em perfeita simbiose, ou então, sujeito e o seu duplo afirmam-se e afastam-se pela iminência de uma diferença consagrada”. (CUNHA, E-dicionário)⁶

O mito do duplo tem sido recorrente na literatura, tematizando, muitas vezes, a incessante busca da “outra parte”. Otto Rank, em seu estudo sobre o assunto, disse estarmos “diante de uma figura ancestral que, na literatura, terá sua apoteose no século XIX, na esteira do movimento romântico, embora ainda seja bastante produtivo no século XX.” (1939, p. 262) Mas ocorre que esse mito tomou ainda mais força no decorrer do século XX e início do século XXI, uma vez que cada vez mais escritores o utilizaram, e ainda utilizam, para explorar a questão da duplicidade das personagens. Assim, seja no campo do verossímil, do fantástico ou do estranho, ele está constantemente presente.

Esta representação cindida da realidade acontece de forma ilógica e irracional, porém verossímil, uma vez que estamos no campo das narrativas literárias. No caso de *Páscoa Feliz*, ao tentarmos decifrar a questão do duplo, abrimos uma janela que poderá nos levar a várias interpretações da personagem e de sua cisão. A tal respeito diz Brandão:

O mito expressa o mundo e a realidade humana, mas cuja essência é efetivamente uma representação coletiva, que chegou até nós através de várias gerações. E, na medida em que pretende explicar o mundo e o homem, isto é, a complexidade do real, o mito não pode ser lógico: ao revés, é ilógico e irracional. Abre-se como uma janela a todos os ventos; presta-se a todas as interpretações. Decifrar o mito é, pois, decifrar-se. (BRANDÃO, 2007, p. 36)

Se decifrar um mito é decifrar a si mesmo, lançamos um novo olhar para o modo como o duplo usado na literatura e em outras manifestações culturais traz à tona a cisão do homem, seja no campo da psicanálise, seja no campo do fantástico, e as consequências que isso lhe acarreta.

Por que este artifício tem sido cada vez mais utilizado? Qual o fascínio que exerce no público contemporâneo? Conjecturas à parte, podemos observar a força que o assunto exerce sobre o público e a empatia que o leitor/espectador tem em relação a uma das partes do duplo, seja um gêmeo bom, ou uma pessoa atormentada por um “outro” inexistente.

⁶ CUNHA, Carla, s.v. "Duplo", *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>> (23/06/08). Entramos em contato com o moderador do site, Carlos Ceia, para obtermos ano da publicação, ao que nos foi respondido não haver ano de publicação de cada obra.

A temática do duplo é cada vez mais comum e a gama de filmes lançados que abordam esse assunto cresceu muito no final do século XX e início do XXI. Talvez por fatores identitários, uma vez que o homem começou a entender melhor a questão da duplicidade enquanto cisão psicológica após os estudos de Freud e outros psicanalistas. Talvez porque a ciência tenha tornado real a possibilidade de se clonar um ser. Ou ainda talvez por questões culturais, uma vez que o homem cada vez mais assume papéis distintos e diversos no dia-a-dia. Ora somos o aluno, ora o professor. Ora somos o pai, ora somos o filho. A cada posição social que tomamos, assumimos um novo papel e este, por muitas vezes, pode ou não tornar-se nosso alter-ego.

N^o *Duplo* (1939), de Otto Rank, podemos encontrar uma gama de exemplos de manifestações do duplo no cinema e na literatura relacionando os personagens a seus criadores. Segundo Rank, o tema da “dupla personalidade” apareceu mais fortemente durante a era romântica, na Alemanha, e foi vastamente utilizado na literatura. *O Estudante de Praga*, de Hans Heinz Ewers (1914) trouxe ao telespectador a chance de encarar o duplo de uma forma inovadora e diferente devido ao avanço cinematográfico da época, onde foi atribuída ao efeito de duplicidade uma realidade nunca antes vista para aqueles que tinham apenas a imaginação em relação ao que se estava lendo. Todo o processo de duplicação em frente ao espelho e o encontro das duas partes de um mesmo homem trouxeram ao público um novo enfoque sobre a formação de cada um como indivíduo.

No capítulo III, “A personalidade dupla dos autores”, Otto Rank fala, de uma forma muito determinista, sobre a personalidade dos autores mencionados em seu livro e diz que “a maioria dos nossos escritores era vítima de desordens nervosas ou mesmo doenças mentais manifestadas fisicamente pelo excesso de bebidas, uso de narcóticos ou excessos sexuais”. (1939, p. 59) Partindo deste e de outros pressupostos que discutiremos aqui, temos elementos que trazem a questão da identidade (enquanto cisão de personalidade ou visão de um duplo que não seja um gêmeo) para o campo da psicanálise e/ou do fantástico. Não pretendemos, porém, dizer que todo “gênio” está diretamente ligado ao uso de narcóticos ou que todo e qualquer gênio da literatura ou das artes, em geral, tem sua personalidade duplicada.

Em *Páscoa Feliz*, a personagem Renato Lima não tem contato com um *doppelgänger*, o qual é uma forma muito conhecida do duplo. *Doppelgänger* é um termo alemão cunhado por

Jean-Paul Richter (1796) e apresentado no verbete *Duplo*, de Nicole Fernandez Bravo, para designar o duplo. *Doppel* significa *duplo, cópia, réplica* e *Gänger* significa *aquele que vaga, andante*. Com a junção das palavras temos *um duplo que caminha ao lado, um segundo “eu”*. O termo provém de lendas germânicas que dizem que cada um de nós tem um monstro, um ser fantástico, o qual é capaz de copiar com exatidão nossos traços e gestos e até mesmo nossos sentimentos mais íntimos. Essa “cópia” passa a aparecer para a pessoa e a assombrá-la. Acreditemos em *folklore* ou não, a ciência alega haver de fato esses chamados “multiversos” e a revista *Scientific American* publicou, em sua 13ª edição, um artigo, no mínimo curioso, em que mostra haver a existência de nossos *doppelgängers* espalhados em diversos outros universos.

Será que existe uma cópia de você lendo esse artigo? Uma pessoa que não é você, mas vive num planeta chamado Terra com montanhas cobertas de neblina, campos férteis e cidades esparramadas em um Sistema Solar com oito outros planetas? A vida que essa pessoa leva é idêntica à sua em todos os aspectos, mas talvez ele ou ela decida abandonar este artigo antes de terminar a leitura, enquanto você continua lendo. A ideia de um *alter ego* como esse é estranha à primeira vista e pouco plausível, mas parece inevitável que acabemos por aceitá-la, pois essa ideia tem sustentação em observações astronômicas. O modelo astronômico mais simples e mais comum hoje prediz que existe um gêmeo em uma galáxia a cerca de 10 elevado a 28 metros daqui. Essa distância é tão grande que está além das medidas astronômicas, mas isso não torna menos real o seu duplo-eu (*doppelgänger*). A estimativa decorre de leis elementares das probabilidades, sem que seja necessário lançar mão da física moderna especulativa. Simplesmente existe um espaço infinitamente grande (ou pelo menos suficientemente grande) que está praticamente todo preenchido por matéria uniformemente distribuída, como indicam as observações. Num espaço infinito, mesmo os eventos mais improváveis devem ocorrer em algum lugar. Há muitos outros planetas habitados, incluindo não só um, mas infinitos outros planetas com pessoas exatamente como você, com a sua aparência, o mesmo nome e as mesmas lembranças, alguém que já esgotou todas as possíveis combinações de escolhas da sua vida. Você provavelmente nunca verá seus outros eus. (TEGMARK, 2003, p. 36-47)

Como dito antes, o artigo é no mínimo curioso, e toda esta teoria nos mostra uma possibilidade mais científica da real existência de, não só um, mas vários duplos de cada um de nós espalhados em diferentes universos. O assunto não era vastamente discutido no final do século XIX e começo do XX e não havia ainda a possibilidade de se fazer um clone ou qualquer outro tipo de cópia idêntica do ser humano. Os escritores da época apoiavam-se em lendas e mitos para justificar a presença de um *doppelgänger*. O artigo de Tegmark nos dá uma ótica

diferenciada e nos coloca entre o real e o fantástico em tempos de ficção científica, pois a ciência diz haver outros universos e outros “eus”. Só nos resta hesitar entre acreditar ou não.

Em *Páscoa Feliz*, a hesitação não chega ao campo do científico, mas limita-se a nos indagarmos, enquanto leitores, se há, de fato, “um outro que fala a Renato”, ou se ele imaginou tudo o que relata na novela. É um duplo criado pela própria personagem, e esta, durante a narrativa, dá autonomia a este duplo e cria com ele uma identificação, uma vez que ele acredita ouvir essa voz interna e manter um diálogo com a mesma. Renato Lima não enfrenta problemas de “multiversos” em outras galáxias, mas de “multiespaços” que cria dentro de si mesmo. A personagem passa a fugir de seu espaço e a agir no espaço dos outros, uma vez que se considera um estranho perante os que o rodeiam.

Um outro conceito sobre a formação do duplo, tão importante quanto o conceito do *doppelgänger*, é o que Carla Cunha traz no *E-dicionário de termos literários*, de Carlos Ceia.

O conceito mais comum relativamente ao duplo é que este é algo que, tendo sido originário a partir de um indivíduo, adquire qualidade de projecção e posteriormente se vem a consubstanciar numa entidade autônoma que sobrevive ao sujeito no qual fundamentou a sua génese, partilhando com ele uma certa identificação. Nesta perspectiva, o duplo é uma entidade que duplica o “eu”, destacando-se dele e autonomizando-se a partir desse desdobramento. (CUNHA, E-dicionário)

O conceito acima diz que, “tendo sido originário a partir de um indivíduo, adquire qualidade de projecção”. Se aceitarmos que essa “qualidade de projecção” dar-se-á a partir de uma duplicação de corpos, de um *doppelgänger*, como em *O Estudante de Praga*, teremos uma das vertentes possíveis – e de maior entendimento para o público – do duplo. Mas ao nos depararmos com Renato Lima em *Páscoa Feliz*, temos uma cisão fora do campo visual, uma vez que essa duplicidade é interna.

Uma abordagem possível é como o *Dicionário de Símbolos* traz em seu verbete intitulado “Duplo”, dizendo que “a psicoterapia conhece, por seu lado, fenômenos de desdobramento histórico ou esquizofrênico da personalidade” (CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, 2007, p.353)

Em *Páscoa Feliz*, Renato apresenta essa cisão de personalidade e leva o leitor a entendê-lo como esquizofrênico. Sua identidade perde-se entre seu sujeito constituído na sociedade em que vive e o “outro” interno que lhe fala. Quando seu duplo se destaca e cria autonomia, há uma peripécia e, ao ouvir a “voz interior”, a personagem comete um assassinato hediondo por dar credibilidade e vida ao “outro”.

A personagem é quem autoriza esta outra parte e lhe dá projeção, acreditando que esse “outro” tenha vida e poder sobre seus atos e seja uma parte real de seu *self*. Como, por excelência, o homem tem sua gênese sendo apenas um e, a partir desta existência “unicista”, precisa construir-se como sujeito e situar-se na sociedade, sua condição de sujeito faz com que ele busque naturalmente seu espaço enquanto indivíduo. Entretanto, essa colocação e busca constantes na sociedade trazem uma certa interdependência, pois um sujeito não se constitui por si só.

A proposta é a de conceber um sujeito que, sendo um eu para-si, condição de formação da identidade subjetiva, é também um eu para-o-outro, condição de inserção dessa identidade no plano relacional responsável/responsivo, que lhe dá sentido.

Só me torno eu entre outros *eus*. Mas o sujeito, ainda que se defina a partir do outro, ao mesmo tempo o define, é o “outro” do outro: eis o não cabamento constitutivo do Ser, tão rico de ressonâncias filosóficas, discursivas e outras. (SOBRAL, 2007, p. 22)

Renato não se encaixa justamente no plano responsável/responsivo que Bakhtin nos traz, pois, não sendo um eu para si, portanto não formando sua identidade subjetiva, deixa de ser um eu para o outro, pois a personagem cria seu próprio “outro”, o que claramente prejudica seu relacionamento no meio em que vive.

Segundo Bakhtin, cada sujeito é responsável por sua própria inserção na sociedade, o que, automaticamente, o torna responsável pela inserção do “outro”. Isso faz com que o outro seja responsável pela inserção de si próprio e de um outro, e assim por diante. Ser o outro do outro não significa ser o duplo do outro, mas sim parte de sua constituição enquanto sujeito, pois somos todos parte desta construção mútua. É o outro quem nos vê externamente, de uma forma única.

A identidade de todo e qualquer indivíduo se constrói mediante as relações com o “outro”; todavia esse processo de construção não necessariamente transforma o “outro” com quem nos relacionamos em um duplo. Já o duplo é sempre “o outro”. Bakhtin diz que

Quando contemplo um homem situado fora e diante de mim, nossos horizontes concretos efetivamente vivenciáveis não coincidem. Porque em qualquer situação ou proximidade que esse outro que contemplo possa estar em relação a mim, sempre verei e saberei algo que ele, da sua posição fora e diante de mim, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis a ele. Quando nos olhamos, dois diferentes mundos se refletem na pupila dos nossos olhos. Assumindo a devida posição, é possível reduzir ao mínimo essa diferença de horizontes, mas para eliminá-la inteiramente urge fundir-se um todo único e tornar-se uma só pessoa. (BAKHTIN, 2003, p. 21)

Esta visão privilegiada que temos em relação ao outro nos dá um alcance que, muitas vezes, nem o espelho poderia nos trazer: uma visão externa mais completa de nós mesmos e do que está em nosso entorno. A partir da posição que ocupamos no mundo em relação ao outro e desta visão mais abrangente do outro é que começa a formação de nossa identidade, nossa formação enquanto indivíduo. A nova possibilidade de ver o mundo através da pupila do outro diminui a diferença de horizontes que temos, o que não garante a formação do duplo.

Porém, ao contemplarmos o outro e assumirmos nossas devidas posições enquanto sujeitos, é que pode haver uma fusão neste processo dialógico. É, por muitas vezes, durante este processo de formação como indivíduo que se dá a formação do duplo, uma vez que entramos em um processo identitário e nos identificamos com o que vemos nos olhos do outro. A identidade pode até ser única, mas implica relações com o outro, e essa relação pode ser amistosa ou não, levando um sujeito a duplicar-se ou não. Ou seja, mesmo que a identidade seja única, é deste ponto que parte a cisão de cada indivíduo, e é a partir desta cisão identitária que o sujeito deve coexistir com seu “duplo”.

Renato coexiste com seu duplo em perfeita simbiose até que comete um crime. Ninguém sabe da existência deste “outro”, mas o importante é que a personagem saiba que a voz existe e acredite neste “outro interno” que acaba por refletir-se no espelho como “um outro externo”. “Vejo num espelho o fulgor novo dos meus olhos, o rubor das minhas faces... Sou outro, sou outro. Estou contente comigo”.(MIGUÉIS, 1974, p.76. Grifo nosso) A alegria de ser outro lhe garante o direito de cometer um crime e, então, estabelece-se uma relação de vantagem mútua,

uma vez que Renato queria ficar fora da sociedade e deseja muito ser preso, e o outro, que simplesmente desaparece quando Renato vai para a cadeia, não precisa pagar pelo crime. Não há desvantagens para nenhum dos lados.

A busca da identidade é a busca incessante de deter ou tornar mais lento o fluxo, de solidificar o fluido, de dar forma ao disforme. [...] Mas as identidades, que não tornam o fluxo mais lento e muito menos o detêm, são mais parecidas com crostas que vez por outra endurecem sobre a lava vulcânica e que se fundem e dissolvem novamente antes de ter tempo de esfriar e fixar-se. (BAUMANN, 2001, p. 97)

Ao nos depararmos com a personagem Renato Lima, percebemos que, durante toda a narrativa, o mesmo tem dificuldades em se colocar como um “eu” tanto para si, quanto para os outros que fazem parte do meio social em que vive, pois passa por uma fase longa de anedonia. “*Nada me importa, os outros não existem para mim...*” (MIGUÉIS, 1974, p. 17) As descrições de estado de letargia são presentes durante vários relatos de grande importância da história. Quando a personagem está sendo julgada, por exemplo, descreve o juiz e as demais personagens de forma letárgica. Sobre o juiz, após uma breve descrição física não muito positiva, Renato diz: “*Acompanhara todo o julgamento com a mesma automática indiferença com que certos padres officiam.*” (p. 07) Renato atribui aí indiferença tanto ao juiz quanto a “certos padres” que nem faziam parte daquele momento, mas que também lhe davam a sensação de letargia.

O tempo corria devagar, naquela sala que mais parecia um longo esquife, de paredes empoeiradas com painéis antigos de azulejos pintados a flores convencionais. De quando em quando ouvia-se o tilintar das armas dos soldados. Uma aranha, indiferente às misérias e pompas da Justiça, tecia a sua teia num velho bico de gás, sobre as nossas cabeças.

Cheirava mal: a suor, a aguardente e a pó. O ar espesso e envenenado entorpecia. Os guardas dormitavam em pé. (Ibidem, p. 10)

Todo o ambiente, na visão de Renato é de total torpor, a começar pela descrição da própria sala, que ele chama de esquife, porém usa um oxímoro quando diz que o tempo “corria devagar”, uma vez que, dentro do esquife, o tempo não corre mais. Os azulejos das paredes eram pintados a *flores convencionais*. Nem mais coloridas, nem mais belas. Simplesmente *convencionais*. Até mesmo a aranha, que estava a tecer sua teia, é colocada como *indiferente às misérias e pompas da Justiça*. O cheiro do local também não era agradável e tornava o ar espesso e envenenado, o que também causava torpor. E os guardas, que deveriam estar alertas por estarem em um julgamento de um assassino, *dormitavam em pé*.

Já o delegado, de acordo com a descrição de Renato, demonstrava um ávido interesse, não por ser um delegado de respeito, mas sim porque queria estar ali para *ouvir relatos dramáticos e torpes* (p.07) Renato não consegue nem se lembrar das palavras que o delegado proferiu contra ele, pois não lhe interessavam, mas lembrava-se de que ele pedira a mais dura das penas contra a personagem. A figura do delegado em si, por mais que tenha composto *uma grande e nobre seriedade para a galeria* (p. 07) não impressionou Renato. O mais importante para ele era ser julgado e condenado. Até mesmo a própria personagem admite ter caído em letargia durante o processo:

Durante o julgamento caí provavelmente numa destas letargias que me alheiam por completo do ambiente. Desde muito novinho que certos estados de abstração, ou de torpor, me perturbaram ou inibiram a atenção: durante eles o espírito como que me abandonava, deixando-me entregue ao puro mecanismo vegetativo. (p. 08)

Ao relatar que estes estados de letargia já o acompanhavam desde *muito novinho*, Renato dá ao leitor uma nova perspectiva em relação à sua personalidade, levando-nos a entender que há muito tempo tinha uma desvinculação da sociedade e de seu próprio *self*. A sensação de que seu espírito deixava seu corpo, a ponto de sentir-se em estado vegetativo, é marca forte de um estado de letargia e anedonia, o que fazia com que ele chegasse a se sentir em estado de total abstração e torpor.

Embora não seja o objetivo do trabalho transformar a personagem em paciente, partiremos do conceito de R. D. Laing sobre *Esquizoide* para entendermos melhor como o duplo é tratado na novela *Páscoa Feliz*, pois de acordo com as descrições dadas acima e mais alguns trechos que citaremos adiante, entenderemos claramente como o duplo originou-se da personagem e consubstanciou-se com ela .

Ronald David Laing, conhecido como R. D. Laing, foi um escritor escocês que lançou várias obras sobre doenças mentais; as principais e mais conhecidas versam sobre esquizofrenia e divisão de personalidade. Laing foi associado diversas vezes à antipsiquiatria, porém ele mesmo negava pertencer a tal movimento. Segundo Laing (1975), em seu livro *O Eu dividido*

O termo esquizoide refere-se ao indivíduo cuja totalidade de experiência divide-se em dois principais sentidos: em primeiro lugar, uma ruptura em seu relacionamento com o mundo e, em segundo, uma ruptura na relação consigo

mesmo. Tal pessoa é incapaz de sentir-se “junto com” os outros, ou “à vontade” no mundo. Pelo contrário, experimenta uma desesperadora solidão e isolamento; além do mais, não se sente uma pessoa completa, e sim “dividida” de diversas maneiras, talvez como uma mente ligada ao corpo por tênue fio, como duas personalidades etc. (LAING, 1978, p. 15. Grifo nosso)

Mesmo não havendo em parte alguma do livro uma menção direta à sanidade da personagem ou alguma nomenclatura que nos guie, há menções veladas em relação à sua saúde mental, o que passa a ser de grande importância para que possamos entender como se dá a cisão de personalidade da personagem e a criação do “outro” que lhe fala. Observemos como ele atribui o desaparecimento de seu *self* aos outros:

O que desta gente me separa é o receio de ser diferente, um outro. Oh, este horror de sentir a realidade fugir sob os meus próprios passos! Trabalhosamente, recomponho o “Eu” que a presença dos outros dissipa e confunde. [...] Muitas vezes, subitamente parece que deixo de ser eu, e a própria ideia do meu crime se obscurece, o meu passado é outro, como se uma força poderosa me arrastasse para um novo plano da existência. Então fujo e luto comigo, a sós, desesperado. (MIGUEIS, 1974, p. 17-18)

A personagem mostra, neste trecho, um processo de desvinculação de seu *self* em relação ao resto do mundo e a si mesmo. Ele afirma que não se sente parte do meio em que vive pelo receio de ser diferente dos outros. De ser um outro. Mesmo sentindo a realidade fugir, a personagem não tem forças para lutar contra isso; ou talvez não tenha interesse, pois se sente diferente dos outros que o rodeiam e que, segundo sua opinião, dissipam seu “eu”. Para sentir-se um “eu” para si, Renato precisa anular a presença dos outros, e é essa solidão que traz um isolamento do sujeito e a ruptura na relação consigo mesmo.

Laing diz também que “na condição de esquizoide [...] existe uma cisão permanente entre o self e o corpo. O que o indivíduo considera seu verdadeiro self é sentido como mais ou menos desencarnado e a experiência física e as ações são, por sua vez, consideradas parte do sistema de falso self” (LAING, 1978, p. 84). Esta cisão é mostrada várias vezes e o narrador atribui vida ao seu outro “eu”, que é somente uma voz interna que o persegue e a que ele atribui importância e vida. O desejo que Renato nutre dentro de si passa a ser a força motriz de sua vida e à medida que urde esse plano, passa a misturar a presença do “outro” com a presença de seu próprio “eu” e com os outros “reais” que fazem parte de sua rede de convívio social.

Só muito mais tarde, na cadeia, consegui com muito esforço, e mesmo assim com falhas, reconstituir a cena do julgamento, que de todo se me varrera da memória. Não há dúvida, eu reconheço que há qualquer coisa em mim. Por isso já não estranho que estas recordações me subam indistintas, enevoadas, sem nexos – como se outro, e não eu, as houvesse vivido. (MIGUÉIS, 1974, p. 13)

A cadeia passa a ser vista como real para Renato, enquanto o leitor se dá conta de que se trata de um manicômio. Porém Renato acredita tratar-se de um presídio, o que lhe traz conforto e segurança, pois acredita ser a única forma de pagar por seus crimes. Ao sentir-se seguro, Renato permite-se devanear sobre sua existência e seus atos e, com muito esforço, como ele mesmo relata acima, tem lampejos de memória e recordações indistintas de fatos que há muito foram varridos de sua memória.

Esses lampejos e recordações confusas trazem certezas desconexas para o leitor, pois, ao mesmo tempo que a personagem mostra saber da existência deste outro que fala consigo, quando diz não haver dúvida de que há algo nele, mostra também hesitação quando usa a conjunção “como se”. Ao dizer: *como se outro, e não eu, as houvesse vivido* a precisão da frase usada anteriormente, “não há dúvida”, perde toda a credibilidade.

Estas incertezas e lembranças desconexas mostram quão confusa a personagem se encontra em relação à sua personalidade cindida. Renato precisa do “outro” para complementar sua identidade e obter sua satisfação própria. Ao construir seu duplo, Renato entra em um processo de hedonismo, pois esta complementaridade passa a ser necessária para que ele alcance sua satisfação pessoal, não se importando com mais ninguém que faça parte de seu meio social. Nem mesmo com seu filho que ele tanto amava.

Renato, enquanto personagem, falhou em todos os papéis que teve na sociedade, pois falhou como pai ao trazer vergonha para o filho; roubou seu chefe que tanto o ajudou; enquanto filho, por ser o Pata-Choca e trazer desgosto para a mãezinha que tanto amava; e também como marido: “Depois, inutilizei a vida àquela pobre rapariga. Gerei um filho para o desonrar e abandonar. Roubei o homem que pensou fazer de mim alguém.” (Ibidem, p. 130) Apesar de reconhecer o sofrimento que causou aos outros, a personagem relata não sentir remorso de seus atos, pois sentir remorso seria se importar com o próximo, e isso Renato não podia permitir dentro de si. Nem mesmo em relação à sua esposa:

Minha mulher esperava atrás de mim, para além da teia. Voltei-me a olhá-la, e via sorrir entre as lágrimas. Creio que me fez um sinal, mas não cheguei a percebê-lo. Tinha os olhos pisados. Ergui os ombros, desinteressado, pois nenhuma dor, nem mesmo a dela, já me impressionava. Ao contrário, desejaria não tornar a vê-la, esquecer tudo, seguir um rumo novo. A dor humana perdera para mim todo o sentido. (p. 11)

Esse seu desprezo em relação ao sentimento humano cresce à medida que Renato vê chegar ao fim seu plano; a personagem abstrai-se de tal forma que nem mesmo o sofrimento de seu chefe ou de seu filho lhe trazem arrependimento; nem mesmo o choro sofrido de sua esposa traz arrependimento. Seu estado de hedonismo é tamanho que nada mais é capaz de mudar seus sentimentos em relação ao mundo ou ao próximo. A personagem passa a sentir total satisfação e felicidade em seu isolamento e já não precisa de mais nada, a não ser de sua cela, para ter alguma alegria e satisfação, uma vez que é ali que se isola de tudo e todos.

Há muito Renato não sente mais prazer em tocar sua esposa e chega a sentir terror só de ficar em sua presença e, apesar de ter consciência de que Luíza é a única capaz de oferecer-lhe algum tipo de prazer, Renato opta por não tentar nada e não a tratar como esposa. A personagem não consegue explicar o porquê desse medo de tocá-la e, apesar de sentir sua falta enquanto companheira e mulher que o satisfaz sexualmente, Renato opta por não ter uma relação mais íntima e que cause proximidade entre os dois, o que traz somente sofrimento para Luiza. Porém, é uma situação de conforto para Renato:

A meu lado, o seu corpo branco e humilde espera sempre. Eu mal ousar tocá-la. É superstição ou timidez? Receio abrir uma comporta de ternura e de volúpia dolorosa. – Esta carne tão doce, que primeiro me embriagou e depois, odiei, apenas a afloro numa rara carícia fugitiva. Nenhum de nós pode tornar a acreditar na volúpia. No entanto sinto que ela me oferece o único prazer legítimo que resta à minha vida amarga e destruída. [...] Só a companhia de Luiza modera em mim o terror. Tranquiliza-me saber que a tenho ali para me consolar das torturas que sofro. Durante algumas noites consigo dormir tranquilamente, e chego a julgar-me perto da cura. (p. 105-106)

Renato recusa-se a abrir a “Caixa de Pandora” e o trecho acima mostra claramente como a personagem sabotou sua relação com sua esposa, mesmo amando-a. Após o nascimento de seu filho o desejo verdadeiro pela esposa acabou, mas ainda existia o desejo sobre a mulher, embora ele achasse melhor nem tentar uma reaproximação para não *abrir uma comporta de ternura e volúpia dolorosa*.

A ausência de Luiza, bem como dos outros à sua volta, faz com que Renato sintasse mais confortável. É em função da ausência do outro que Renato consegue ter sua identidade, por isso ir para a cadeia é uma das partes principais de seu plano, pois, uma vez preso, Renato não precisa preocupar-se com mais ninguém: “Sinto-me bem nesta cadeia” (p. 15), diz ele.

Todo este afastamento do mundo traz para Renato uma tranquilidade nunca antes experimentada, pois é dentro do “presídio” que ele se sente alguém de fato. Este alguém é chamado de “número 28”, o que já lhe basta. É dentro de sua “cela” que a personagem diz descobrir, em meio a muita paz, o real e oculto sentido de muitas coisas e é também ali que se pergunta se este castigo não é leve demais para tal crime. Ele diz: “[...] pergunto a mim mesmo se será legítimo viver com tanta calma e despreocupação: um criminoso não deveria ter dores, ser torturado? A punição é apenas isto?” (p. 16)

Apesar de parecer não aceitar a punição que lhe foi dada, Renato diz: “A cadeia não é como eu supunha, nem o que se diz lá fora. Nada nos falta, tratam-nos bem, embora vivamos numa quase completa solidão. Isto a mim agrada-me, de resto: aborreço o convívio dos homens. Só na aparência os considero meus semelhantes”. (p. 28) Lembremos que é justamente a aparência de Renato que mais lhe desagrada e é justamente por este aspecto que ele considera o homem seu semelhante: pelo seu lado mais grotesco.

Como dito antes, Renato também narra que não teve a oportunidade de ser o filho que queria e, durante o pouco tempo em que pôde ser filho, sentiu que dera desgosto à sua mãe por ter sido o “Pata-Choca” da escola. É justamente nessa fase da escola que ele descobre, de maneira triste e traumática, o quão feio é.

Quando a minha mãe soube que eu era o “Pata-Choca”, a sua dor fez-me sofrer como nenhuma ofensa. Chorei toda uma noite abraçado ao meu travesseiro de palha. Ao menos esse, se era impassível, não me ultrajava nem repelia. E para mim não havia, então, mais cruel do que a ideia duma dor causada a minha mãe. A mulher, que nela me aparecia venerável, quase divina de humildade e amor, surgia-me cruel e hostil nas companheiras da escola. (p. 31)

A mãe de Renato lhe dava a impressão de que uma mulher poderia ser *venerável, quase divina de amor e humildade*, porém a garota da escola que o chamou de Pata-Choca e o humilhou perante todos deu a ele uma visão distorcida e contrária a tudo que sua mãe lhe passara: a mulher

passava a ser *cruel e hostil*. Essa passagem entre o belo e o grotesco torna-se mais um dos fatores a causar a cisão da personagem, uma vez que a visão bela fora destruída, dando lugar a algo desprezível.

Todas essas falhas no processo de construção de seu “eu” contribuíram para a construção do duplo da personagem, que parte, então, para um ethos selvagem e cria um plano ardiloso. Para isso, Renato passa a buscar uma complementaridade, algo ou alguém que lhe traga prazer, e passa a considerar a possibilidade de lesar aquele quem mais o ajudou em sua fase adulta: o senhor Nogueira, seu chefe.

Nogueira passa, então, a fazer parte desta complementaridade, bem como a faca que Renato usa para matá-lo e o espelho que Renato encontra em diversos pontos distintos. É importante entendermos que, sem a existência de Nogueira, do espelho e da faca não teríamos embasamento para falar de seu duplo, pois não concebemos um personagem que se constitua de forma isolada, um processo claro do dialogismo, logo não podemos conceber a construção do duplo de forma isolada.

A personagem consegue se isolar das pessoas à sua volta por alguns momentos, mas não consegue se livrar de sua imagem sempre refletida, da faca que chama para cometer o assassinato, da ideia fixa de lesar seu chefe e único amigo e da voz do “outro” sempre presente. Todo esse processo faz com que Renato aja em seu favor, porém é através desta relação interpessoal que a personagem forma seu duplo, por mais que tente fugir da convivência com os outros.

[...] não podemos fazer um relato fiel de “uma pessoa” sem falar de seu relacionamento com os outros. Mesmo a apreciação de uma só pessoa não pode esquecer que cada qual está sempre agindo sobre os outros. Estes estão sempre presentes. Ninguém age ou vive num vácuo. A pessoa a quem descrevemos e sobre quem teorizamos *não é o único agente do seu “mundo”*. (LAING, 1972, p. 78)

Renato toma o plano arquitetado para matar seu chefe como um complemento de seu *self*, pois há muito sente um vazio que não sabe como preencher. Há muito não sente desejo pela esposa; seu trabalho já não lhe traz mais satisfação; não tem amigos ou parentes; não é parte de nenhuma associação ou grêmio; não vai à igreja. Os únicos relatos na obra que dão conta de

Renato em companhia de alguém são quando está bêbado em algum lugar e mesmo assim são relatos sempre confusos. Ora são sonhos, os quais Renato confunde com a realidade e acaba confundindo o leitor, ora são momentos oníricos e delirantes que ele descreve com riqueza de detalhes e que se confundem com a realidade. “Esforço-me por ver claro. Procuo ver-me eu-próprio-um-outro” [...] (MIGUÉIS, 1974, p. 107, grifo do autor)

Mesmo dentro destes momentos, podemos perceber que a construção do duplo não para. “Vivo envolto na atmosfera de pesadelo como na própria realidade.” (Ibidem, p. 106) É uma construção constante que leva a personagem a praticar o crime e a querer viver isolado. Renato sabe que, ao praticar o crime, será tirado da sociedade que tanto o assusta e que, possivelmente, irá se livrar de seus pesadelos.

Conforme o plano de roubar seu chefe vai tomando forma, Renato age cada vez mais de forma natural, ao contrário do que uma pessoa bem estruturada dentro de uma sociedade agiria. “Talvez ache que sua vida só teria significado se fizesse diferença para outros, pois acha que o que importa é deixar sua marca.” (LAING, 1972, p. 80) Em nenhum momento, Renato mostra-se assustado por ouvir a voz. Parece até, por vezes, orgulhoso de ter-lhe obedecido. “Nesta hora solene em que revejo, comovido, a minha biografia, para que hei de mentir? Eu sou o homem que obedeceu.” (p. 23. Grifos do autor) Dentro deste auto-universo dividido, Renato passa a criar ideias que não consegue controlar e a acreditar que deve fazer o que a voz interna lhe diz.

Traíçoeiramente, quase sem eu dar por isso, a vontade oculta venceu-me. Esforço-me por ver claro na minha ruína – a desgraça do meu filho – mas nem assim me decido a salvar-me. O *outro*, que me inspirou e me guiou, comanda-me o resto; falsifico o balanço, as notas de depósito nos bancos. (p. 83. Grifos do autor)

Quanto mais Renato dá ouvidos e importância a esse “outro”, maior sua dificuldade em constituir-se enquanto sujeito, pois não consegue tornar-se um “eu” para si e fracassa como um sujeito parte de uma sociedade, inclusive em relação a seu filho, que é a única personagem por quem mostra uma afeição pura e verdadeira por um tempo maior. Narrando toda sua luta interna, Renato é um personagem-narrador que deixa claro todos os seus pensamentos e deixa claro ao leitor que sua redenção não lhe interessa, não importa que isso traga sofrimento e desgraça a seu filho. É o “outro” quem o comanda, mas é ele quem age.

Quando diz: “Apenas me restava força para amar o meu filho. Oh, esse eu continuava a amá-lo, a ver na sua carne branca o reflexo palpável do meu ser... Tudo o mais odiei. Repeli quanto se opunha ao meu projecto.” (p. 61-62) Esse reflexo de seu ser no menino é o reflexo de única parte sua que ainda conseguia reconhecer como boa e era o reflexo que balanceava seu “eu”, que continuava a amar o filho, e o “outro” que o ajudava a arquitetar o projeto que não saía de sua cabeça. Essas reações duplas de amor e ódio são um contraponto importante no reconhecimento de seu “outro”, pois, somente vendo seu “eu” refletido em seu filho, consegue perceber a presença do “outro” que o afasta da sociedade e o faz odiar e repelir a tudo e a todos.

Enquanto o “outro” ganha cada vez mais força e autonomia, Renato mostra-se confuso e com falas incongruentes. Quando diz: *Porventura o eu de hoje continua o de ontem?* (p. 21), dá demonstrações de suas incertezas enquanto sujeito e, por meio de perguntas retóricas e discursos oníricos, explicita sua falta de vínculo com a sociedade: “O contacto das pessoas e a acção eram-me odiosos. Na embriaguez da imaginação, porém, eu convivia, agia, era alguém num mundo social criado pelo meu desejo”. (p.40) A duplicidade de espaço ocupado pelo narrador-personagem cresce cada vez mais à medida que a personagem vai criando esse mundo social imaginário, que é sua zona de conforto, paralelamente ao espaço real ocupado por todas as personagens, inclusive ele mesmo. É neste espaço duplicado que Renato se sente bem, pois, em sua imaginação, ele criara um mundo perfeito para si e para seus personagens imaginários, como as mulheres que o amavam ardentemente. O fato de um “outro” passar a coexistir dentro de si não o assustou, já que ele o sentia mais como um companheiro, uma complementaridade para sua identidade.

Assisti, de começo sem grande susto, à formação do “plano”. Era um companheiro, um hóspede que se instalava em mim sem nenhum esforço, e que eu não tentava repelir. Porque não confessá-lo? Despertava-me interesse a estranha operação que o meu subconsciente começava a realizar.

A minha ideia revelou-se como as paisagens e as fisionomias: primeiro num conjunto vago, depois, nos pormenores que a nossa curiosidade vai, pouco a pouco, descortinando, arrancando ao conjunto. (p. 49)

A personagem assiste à formação de seu duplo sem lutar e mostra até mesmo um certo prazer ao descrever a formação do mesmo, como se fosse a formação de uma amizade que cresce entre duas pessoas e torna-se cada vez mais forte. Sua aceitação é clara, pois ele não tenta repelir este hóspede que vai chegando e se instalando de forma confortável. Há um momento de

hesitação: *por que não confessá-lo?* Mas a curiosidade em torno do novo hóspede que se instalava era maior e o melhor era permitir que seu subconsciente continuasse a realizar tal operação. A aceitação ajuda Renato a ver claramente, pouco a pouco, a criação de seu duplo.

“Dotado por assim dizer de visão dupla, eu acompanhava interiormente o desenvolvimento do projecto, cuja minúcia crescente me surpreendia. Era uma verdadeira gestação espontânea.” (p. 49) Renato permite que este outro se crie dentro dele e admite ter uma visão dupla de tudo, ou seja, tanto ele quanto seu duplo, durante algum tempo, conseguem perceber o que acontece à sua volta. Essa visão dupla faz com que Renato, que já declarou repulsa pelos membros da sociedade em geral, busque alguém com quem se identifique. Esse alguém passa a ser o “outro”, que a personagem, sem pestanejar, cria e se identifica. Renato percebe que, ao desejar e permitir que esse “outro” se instale dentro si, terá que desistir de sua autonomia, uma vez que terá de ouvir um “outro”.

Este paradoxo criado entre desejar e desistir traz a Renato a certeza da ausência de sua responsabilidade sobre o crime, mas traz também a certeza de adquirir um bem maior: o rompimento total com a sociedade ao ser colocado na cadeia.

Quando seu chefe, o Nogueira, descobre todo o roubo e resolve enfrentá-lo, Renato mostra-se dividido, como se estivesse vendo a si próprio de fora de seu corpo. Mas, desta vez, quando vai dar satisfações ao Nogueira, parece ter mais consciência de um outro que toma seu lugar:

-Quem foi que o induziu? Quem foi, que lhe quero pedir contas?
 -Fui eu só, fui eu só, senhor...
 (Eu e o *outro*. Mas quem pode saber?) Explico-lhe em poucas palavras os meus processos.
 Olha-me atônito, abanando a cabeça. Tudo isto é, para ele inesperado, absurdo.
 [...]
 De repente, não sei como, abre-se-me a boca, e ouço-me a contar-lhe em voz humilde e hesitante, como quem repete uma lição, a doença do meu filho, os sacrifícios que fizemos, os móveis que empenhamos. Digo maquinalmente frases literárias, rebuscadas, que pensei há muito e julgava ter esquecido. Desconheço-me. (p. 127- 128 Grifo do autor)

A personagem não confessa a formação de seu duplo a seu chefe, mas confessa-o a si mesma, uma vez que tanto Renato quanto seu duplo já vivem em perfeita simbiose. Apesar desta

simbiose, Renato declara desconhecer-se, pois não era um homem de mentiras, mas sim de poucas palavras. Quando Renato volta a trabalhar, percebe que Nogueira passa a andar de um lado a outro, o que lhe traz uma certa irritação. Ele começa a temer que seu chefe, mesmo depois, de descobrir seus erros, o perdoe por causa de seu filho, por quem Nogueira tem muito carinho. Enquanto espera que seu chefe tome alguma providência, Renato ouve a voz interna novamente: “ ‘Porque se espera?’ , pergunta-me a voz irônica, insubmissa.” (p. 131) Nogueira diz a Renato que ele tem um ano para acertar a dívida com ele e lembra-lhe o quão abençoado é de ter um filho. Nogueira diz:

- Ah, quem mo dera a mim, um filho! Um filho, senhor, é um compromisso que assumimos sobre o futuro. É preciso honrá-lo. É como um espelho onde se reflectem as nossas manchas... Fique então sabendo: é só por causa dele que assim procedo. Se ele não fosse, a estas horas estava o senhor na cadeia. (p. 132)

Neste momento, Renato já não presta mais atenção ao que Nogueira diz e, de repente, depara-se com uma faca linda e brilhante a sua frente. Fica fascinado com seu brilho e começa a devanear sobre como seria bom se a mesma entrasse em sua carne e o rasgasse por dentro. O quanto seria prazeroso o contraste de seu sangue quente ser cortado pela lâmina gelada e brilhante. Sente-se tão atraído pelo pedaço de metal que seu coração pulsa fortemente e Renato passa a se identificar com a faca e a sensação de torpor e bem-estar volta a ele novamente. As sensações misturam-se entre letargia e sensualidade e Renato chega a sentir-se em estado de sonambulismo de tanto prazer que a lâmina da faca lhe traz. Nogueira abre a porta e Renato sai sem olhar em seus olhos. Ao passar pela porta, Renato sente-se saindo de uma prisão. É exatamente o que ele não quer: sair livre de tudo o que fizera e continuar a viver em sociedade. Passar livre por aquela porta seria seu verdadeiro aprisionamento.

A porta passa a ser um ponto limiar para Renato, pois Nogueira ficara para o lado de dentro e ele, para fora. Porém o lado de fora sempre o assustara e ele descreve o quão sombria e fétida é a escada em que está. Ao descer mais alguns degraus, Renato fica confuso ao ouvir lhe desejarem uma Páscoa feliz, mas já não sabe quem está falando com ele. Desce as escadas, mas volta. Nogueira se surpreende com sua volta e pergunta-lhe se esqueceu alguma coisa e Renato aquiesce. Vai até a faca, como em torpor:

Porque voltei eu aqui? E ao mesmo tempo a “voz” dentro de mim insiste: “É impossível que ele te perdoe. Vai daqui entregar-te à prisão.” De súbito, os meus

olhos caem sobre a mesa. Tudo o mais se apaga. O “olhar” da lâmina fulgura, fascina-me. Sorrio-lhe. Que lindo cabo de marfim! Inquieto, o Nogueira interroga-me:

- Mas que quer você? Diga lá o que quer!

Coloca-se ao meu lado. A minha mão alonga-se até a mesa... Agarro a faca e, não sei como, o Nogueira e eu estamos frente a frente.

- Que deseja de mim? O que vem a ser isto?

Não sei porque o faço. Tremo. Cerro os olhos – e vejo. Sorrio suavemente...

Não sou eu, é um outro quem age... (p. 135 - grifos do autor)

Ao fechar os olhos, Renato vê a ação do “outro” e sorri. Comete um assassinato e sai da casa do chefe sem saber se é real ou sonho tudo o que acabara de viver. Ao ser levado a julgamento, Renato se declara culpado e ciente de todos os crimes que cometera: “Declaro mais uma vez que pratiquei todos os crimes de que sou acusado! – Ao dizer isto, meu coração palpitou vivamente, de quase amorosa alegria.” (p. 08) Renato cria seu alter-ego e torna-se dependente dele. Somente ouvindo a voz do outro é que ele poderá encontrar redenção e, assim que consegue, seu duplo desaparece, uma vez que já não é mais alimentado a partir de sua gênese.

Para compreender plenamente a experiência de uma pessoa relativa à sua “posição” é preciso, evidentemente, conhecer as ações dos outros, assim como suas próprias ações e seus próprios outros imaginários e fantásticos.

O “espaço” para agir que cada um julga ter relaciona-se tanto com *aquela que atribui a si mesmo, como com o espaço que lhe conferem os outros.* (LAING, 1972, p. 128)

Todas as atitudes de um sujeito são analisadas, quer queira ou não, pela ação responsiva de todos os que o rodeiam, por seus atos em relação ao outro e pelo espaço que ocupa em relação a si e ao outro. Cada ação é multifacetada e ressonante por ter consequências diferentes em sujeitos diferentes de comunidades variadas ou tempo em que a ação é feita.

Por muitas vezes tentamos gerar um “eu” em determinadas situações que claramente não cabe e acaba por trazer o estranhamento ao outro. A pessoa que falha pode vir a se alienar quando começa a fracassar nestas tentativas de se colocar na sociedade. “Existem posições falsas e posições insustentáveis. As pessoas colocam-se a si mesmas e aos outros, e são por sua vez colocadas, em posições falsas ou insustentáveis.” (LAING, 1972, p. 119) Renato foi colocado em uma posição insustentável ao ser chamado de *Pata-Choca* e ao tornar-se adulto, foi a própria personagem quem tomou a decisão de alienar-se, pois já não se sentia parte do meio em que vivia.

Tanto as atitudes de Renato, quanto as de alguns sujeitos que fizeram parte de sua inserção na sociedade, foram falhas e causaram a ruptura e a alienação da personagem. Às vezes, Renato ouvia os navios de carga que partiam e chegavam no porto e sentia-se angustiado, como se estivesse preso para sempre. Sua vontade de conhecer mundos novos já não era tão presente quanto na adolescência, pois toda a letargia em que viva tirava dele a capacidade de sentir desejos: “[...] O meu desejo de partir tornava-se doloroso sob a consciência duma inação que me impedia de sonhar aventuras e viagens, como outrora, na adolescência.”(MIGUÉIS, 1974, p. 47)

A personagem tem consciência tanto de toda a inatividade que a rodeia quanto da presença do outro dentro de si. Ambas lhe dão a sensação de torpor e de anedonia e a presença do outro lhe causa prazer, e não dor: “[...] o amor do fantasma que em mim se gerara e concebia lentamente. Sim, era um verdadeiro amor, um estranho narcisismo, uma embriaguez deliciosa e odiosa, que me queimava as energias afectivas [...]” (Ibidem, p. 61) Era o melhor dos sentimentos que Renato permitia-se sentir. Este narcisismo estranho e a dubiedade da embriaguez deliciosa e odiosa eram para ele um sentimento de amor.

Essa demonstração de um distúrbio nervoso é presente em toda a narrativa e percebemos como está atrelado a a seus instintos sexuais. Renato já não é um marido presente e suas experiências sexuais só são contadas através de sonhos que tem. Sua libido só é saciada com seres imaginários e a presença do duplo. Segundo Freud, algumas neuroses são possíveis de serem esclarecidas e logo eliminadas.

Nossos esforços terapêuticos obtêm seu maior êxito com uma determinada classe de neuroses que provêm de um conflito entre os instintos do ego e os instintos sexuais. Porque, nos seres humanos, pode acontecer que as exigências dos instintos sexuais, cujo alcance se estende muito além do indivíduo, pareçam, ao ego, constituir um perigo que ameaça a sua autopreservação ou a sua autoestima. O ego assume então a defensiva, nega aos instintos sexuais a satisfação que almejam e força-os pelos caminhos estreitos da satisfação substitutiva, que se tornam manifestos como sintomas nervosos. (FREUD, v. XVII – 1996, p. 148)

A satisfação substitutiva de Renato passa a ser seu duplo. Notemos como ele se refere a esse ser que cresce dentro de si. A narrativa dupla, que mistura prazer e dor, é muito presente sempre que Renato se refere ao aparecimento deste “outro” que lhe dá atenção e que é, segundo ele mesmo, seu companheiro. Esse narcisismo que Renato descreve é parte de sua necessidade de

se satisfazer sozinho, uma vez que seu ego retém sua libido. Não raro vemos na narrativa o quanto o espelho está presente no processo de construção do “outro” que se desenvolve dentro da personagem (assunto que abordaremos mais detalhadamente). Renato passa por uma metamorfose e sai do estágio narcíseo para o amor objetal.

Assim, [...] o indivíduo progride do narcisismo para o amor objetal. Não cremos, porém, que *toda* a sua libido passe do ego para os objetos. Determinada quantidade de libido é sempre retida pelo ego; mesmo quando o amor objetal é altamente desenvolvido, persiste determinada quantidade de narcisismo. O ego é um grande reservatório, do qual flui a libido destinada aos objetos e para o qual regressa, vinda dos objetos. A libido objetal era inicialmente libido do ego e pode ser outra vez convertida em tal. Para a completa sanidade, é essencial que a libido não perca essa mobilidade plena. (Idem, v. XVII – 1996, p. 149)

É ao considerarmos esta mudança de comportamento que observamos o quanto Renato se identifica muito mais com seu alterego do que com os outros que fazem parte de seu mundo. Freud também diz que “é ao excessivo narcisismo do homem primitivo que atribuímos sua crença na onipotência das suas ideias e as conseqüentes tentativas de influenciar o curso dos acontecimentos do mundo exterior pela técnica da magia.” (Ibidem). Renato acredita em sua onipotência desde que seu duplo esteja presente. A complementaridade que seu duplo lhe traz é o suficiente para que ele mude o curso dos acontecimentos: Nogueira não o castiga quando ele mente que os roubos foram para salvar da doença que teve; ele faz que vai tirar um papel de seu paletó para alegar inocência no tribunal, mas decide declarar-se culpado; ele decide assistir à formação do duplo sem querer reagir, pois lhe causa uma sensação única. Ele é o dono de seus atos, mas divide as responsabilidades com o “outro” quando lhe convém.

Embora tenha sido humilhado durante sua infância, o que lhe trouxe traumas (e que veremos mais à frente), Renato se sente superior dentro de seu mundo onírico e na presença de seu duplo.

Isso porque a mente não é uma coisa simples; ao contrário, é uma hierarquia de instâncias superiores e subordinadas, um labirinto de impulsos que se esforçam, independentemente um do outro, no sentido da ação, correspondentes à multiplicidade de instintos e de relações com o mundo externo, muitos dos quais antagônicos e incompatíveis. Para um funcionamento adequado, é necessário que a mais elevada dessas instâncias tenha conhecimento de tudo o que está acontecendo, e que sua vontade penetre em tudo, de modo que possa exercer sua influência. E, com efeito, o ego sente-se seguro quanto à integridade e

fidedignidade das informações que recebe, bem como quanto à abertura dos canais através dos quais impõe suas ordens. (p. 151)

O espaço que a personagem ocupa na sociedade em que vive o machuca e lhe dá sensações de inércia e falta de rumo e seu ego toma conta de seu “eu”. Nada ao seu redor lhe agrada e ainda o faz sentir-se diminuído, exceto a presença do “outro”, pois a formação do duplo lhe traz prazer, apesar de Renato explicar com um oxímoro “embriaguez *deliciosa e odiosa*”. Até mesmo o casamento, que, para muitos, é um rito de passagem que traz alegria por se ter um outro para se apoiar e conviver, Renato vê com desprezo, pois já tem um outro: “O matrimónio é um sedativo, um ópio, um normativo. Sentia-me incapaz de praticar o mal e o bem. A vida mecanizara-me a tal ponto que não me baixaria para apanhar uma carteira e entregá-la a quem a tivesse perdido [...]” (p. 48). Mesmo depois de preso, que é o que Renato queria, continua alheio ao espaço que ocupa e acredita ser um presidiário.

O diretor da cadeia é muito amável para mim. Não sei o que lhe fiz. Tem comigo atenções que não posso esquecer. Anda sempre de bata muito branca. Interroga-me às vezes demoradamente, e já consegui reavivar-me a lembrança de certas coisas que eu julgava ter esquecido para sempre, talvez por serem tão banais. E fá-lo de tal modo que não me atrevo a resistir-lhe. [...] Acorda-me de noite sem motivo aparente, para me fazer certas perguntas. Mostra-me retratos, conta-me incidentes que me parece ter já lido algures...

- Hás-de curar-te – diz. – Hei-de acabar por te restituir a memória completa de ti mesmo! [...] (p. 21-22)

No trecho acima, o narrador descreve o médico do manicômio como se fosse o diretor da prisão que ele criara em sua cabeça. A personagem não tem ideia do espaço em que está, mas a descrição é suficiente para que o leitor o identifique e avalie como ele afeta a construção da personagem e de seu duplo. Este processo dialógico cria um conflito entre o “eu personagem”, o “outro”, que é seu duplo, e a participação de um outro, aqui representado pelo médico, o qual Renato acredita ser diretor da cadeia.

Todo este processo, o de Renato inserir-se na sociedade, nos remete a um problema fundamental para a construção do sujeito, que é o dialogismo, o qual, segundo Bakhtin, está presente em todos os textos. Bakhtin também trata de como a imagem perante o espelho pode turvar a autoconsciência, desviando da atitude axiológica para consigo mesmo. Renato depara-se várias vezes com sua imagem em espelhos espalhados pelos diversos lugares citados na novela, porém há uma relação de aceitação e, ao mesmo tempo, de rejeição entre o sujeito e a imagem.

Seu “outro” era nada menos que ele mesmo, porém com autonomia para praticar o crime, pois era um ser idêntico a ele, que permaneceu com ele enquanto pôde ter autonomia, sendo descartado mais tarde quando a personagem alcançou o que tanto queria: isolar-se por completo da sociedade.

4. O Espelho na formação do duplo em *Páscoa Feliz*

Ver-se no espelho não dá ao sujeito a visão acabada de seu Ser que só o olhar do outro lhe confere. Assim, só nessa relação de eus entre si pode nascer o sentido, que função dela e ao mesmo tempo serve para moldá-la.
(Adail Sobral)⁷

O espelho é um objeto que serve, principalmente, para refletir imagens e, ao refletir nossa imagem, ele a duplica, sem necessariamente compor nosso duplo. Ao nos posicionarmos diante de um espelho, geralmente buscamos nossa imagem e aceitamos a premissa de que os espelhos não mentem. Portanto, ao nos situarmos na frente do espelho, procuramos ali o “eu” e não o “outro”. Uma imagem dupla não é o duplo de alguém, mas sua imagem duplicada que pode ser vista com a ajuda de um objeto. Mas não teria o menor sentido abordarmos o espelho nesta dissertação se fossemos falar do objeto em si e não de seu lado mítico.

De acordo com Umberto Eco (1989), poderíamos ver o espelho como uma prótese que nos ajuda a ver o que não seria possível sem o auxílio de um objeto. Ao nos posicionarmos diante de um espelho, geralmente fazemos a busca por nossa imagem pura e simplesmente, sem buscar nada mais que uma mudança externa de nossa imagem, ou seja, é uma ratificação de nossa imagem real externa, ou simplesmente contemplar nossa imagem sem nenhum outro propósito. O espelho não é capaz de nos mostrar o que sentimos, é verdade, mas mostra o quanto nossos sentimentos afetam nosso exterior.

É através do espelho que “vemos” parte de nossas reações como o choro, o riso, o constrangimento, etc. Só podemos ver a lágrima escorrendo ou o “vermelho do rosto” através de nosso reflexo. Sabemos que estamos chorando, de tristeza ou de alegria, mas só vemos nossa reação através de nossa imagem refletida. É o reflexo que nos traduz alguns de nossos sentimentos através de imagens, pois passa a transcender o sentir, uma vez que podemos olhar diretamente para nossa reação, assim como podemos olhar a reação do outro sem o auxílio de uma prótese de reflexo.

⁷ In : BRAIT, Beth - *Bakhtin: Conceitos-Chave* – SOBRAL, Adail: Ato/Atividade e evento, 2007, p. 11-37

Acredita-se que a água tenha inspirado a fabricação do espelho, o que nos remete instantaneamente ao mito de Narciso. O mito relata a história de um jovem que, embebido em sua própria imagem refletida na água, afoga-se e nasce uma flor em seu lugar. Naquele exato ponto onde Narciso se contemplava, ficou impossível que mais alguém visse sua imagem refletida, pois a flor ocupava aquele espaço. A água daquele exato ponto não poderia mais servir de espelho para mais nem um outro ser que ali tentasse ver sua imagem. O espelho mostrava a imagem para Narciso como para qualquer outro, porém sua imagem exercia um poder maior sobre ele do que para qualquer outro ser, pois seu reflexo lhe dizia o quão lindo era.

Ao assumir uma imagem, o sujeito passa a ter uma representação consciente ou inconsciente de dois mundos construídos em sua mente em decorrência da duplicidade de sua imagem, até então única, que passa a ser cópia da realidade, criando assim, no universo literário, um efeito de verossimilhança.

O leitor deve aceitar o mundo ficcional para entender a influência do espelho tanto para Narciso quanto para Renato. O leitor não pode esperar que o texto ficcional traga todas as informações sobre a personagem e cabe somente ao leitor aceitar a verossimilhança da obra e aceitar o unimaginável. A imagem duplicada não é apenas um fator de narrativas ficcionais, mas no mundo real, onde habitam os escritores e os leitores, temos os casos de esquizofrenia (que tratamos acima), onde o sujeito é capaz de ouvir o outro dentro do espelho e até mesmo interagir com seu reflexo.

Quando Renato se olha no espelho ou se vê refletido na carne branca de seu próprio filho, há uma relação de desconforto e um conflito com sua imagem. A consciência de um “eu” paralelo, ou seja, de um “outro”, é trazida pelo espelho aos olhos da personagem, que até então só ouvia a voz do “outro” e o sentia internamente. Ao entrar em conflito com sua imagem grotesca, Renato transforma seu “eu” único em um sujeito cindido.

Umberto Eco, em *Sobre os Espelhos* (1989), questiona sobre a imagem e se essa é um signo: *A imagem refletida é um signo? Os espelhos são um fenômeno semiótico? Ou são signos as imagens refletidas pelas superfícies dos espelhos?* (ECO, 1989, p. 11) Ao discorrer sobre os fatos apresentados em seu ensaio, fica claro que o espelho não produz um signo, uma vez que, de

acordo com o linguista Ferdinand de Saussure, o signo é a combinação de um conceito com uma imagem sonora, isto é, a representação mental de um objeto. (SAUSSURE, 1969, p. 80).

A semiose traz um signo, a interpretação deste signo e seu conteúdo. Renato se depara com esse signo (sua imagem no espelho) e, através do espelho, vê seu conteúdo e o interpreta. Sua imagem mostra aquilo que ele já imagina e a personagem acredita na informação que o espelho lhe passa.

Ao analisarmos uma narrativa nos deparamos sempre com o fato de estarmos trabalhando no campo da verossimilhança da obra, e não no mundo real, mas, mesmo que o fosse, Bakhtin diz que *o signo ideológico tem vida na medida em que ele se realiza no psiquismo e, reciprocamente, a realização psíquica vive do suporte ideológico*. (BAKHTIN, 1997, p. 64). Portanto, temos a imagem como um signo ideológico a partir do momento que estiver ligada à consciência da personagem. *A pessoa esquizoide procurará [...] ser um espelho para si mesma, transformando seu self, uma semidualidade de unidade geral, em dois selves, isto é, numa verdadeira dualidade*. (LAING, 1978, p. 129) É a personagem dividida dentro do mundo da ficção compartilhando suas alegrias, dúvidas e dores com o leitor.

A personagem se expõe dentro do mundo ficcional e cria um elo com o leitor, elo esse criado pelo escritor, onde os universos ficcionais e reais se misturam, uma vez que há identificação do leitor com a obra e com a personagem. Renato tem seu universo duplicado diante do espelho e mostra este universo para o leitor através de duas óticas diferentes: a de Renato Lima e a do assassino. À medida que a personagem vai tomando forma, a identificação do leitor com a personagem aumenta e as atitudes da personagem transitam entre o real e o fantástico fazendo com que Renato seja cada vez mais real. E, por conseguinte, seu duplo também o seja.

Se reunirmos os vários momentos expostos, verificaremos que a grande obra-de-arte literária (ficcional) é o lugar em que nos defrontamos com seres humanos de contornos definidos e definitivos, em ampla medida transparentes, vivendo situações exemplares de um modo exemplar (exemplar também no sentido negativo). Como seres humanos encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores. Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da

vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos. (CANDIDO, 2007, p.45)

Essa dualidade que afeta a personagem Renato Lima durante toda sua trajetória, por estar diretamente ligada à sua consciência, afeta também o leitor que partilha de seu universo e acompanha seus conflitos. Por vezes, olha-se no espelho e não se reconhece, como se fosse outro e não ele mesmo, porém o leitor sabe que é a personagem em um momento de transtorno, de insanidade. Os aspectos essenciais da vida humana que Antonio Candido nos fala, como os aspectos trágicos, sublimes demoníacos, grotescos ou luminosos, são duplicados pela presença do espelho. O mesmo acontece em *Páscoa Feliz*.

Às vezes, Renato se olha no espelho e se sente satisfeito com sua transformação, pois seu “eu” sofre mudanças à medida que seu “outro” vai criando autonomia. Estes dois *selves* confrontam-se em frente ao espelho, uma vez que o *eu* interno começa a afetar a imagem do *eu* externo, afetando assim, a parte narcísica de Renato, com a qual ele já não tinha uma boa relação, e cria uma ruptura.

Todo homem tem seu próprio reflexo e muitos fazem busca deste para transformações externas, como arrumar o cabelo, ou verificar a roupa, por exemplo. Este reflexo pode ser visto no espelho, na água, em uma panela, em um vidro de carro, em uma vitrine, ou em qualquer outro objeto que reflita uma imagem. Ao visualizarmos este reflexo, ficamos frente a frente com nosso rosto e encaramos nossa imagem duplicada. Renato tem seu reflexo tanto no espelho quanto em seu filho, mas o nega enquanto imitação de seu rosto. O espelho para ele, reflete o “outro” em que se transformou.

Bakhtin diz que os horizontes concretos de dois seres efetivamente vivenciáveis não coincidem quando se contemplam devido ao alcance que um tem sobre o outro, não importando o quão próximos estejam. Um é capaz de ver o que é inacessível ao outro e o processo de contemplar um outro, faz com que o outro também me contemple. (BAKHTIN, 2003, p. 21) Para que possamos alcançar as partes inacessíveis, ou fazemos uso de um outro, ou fazemos uso de um espelho.

Este processo de olhar-se no espelho pode ser visto como um ato dialógico, pois há um diálogo com aquele que o contempla. Passamos a nos ver como os outros nos vêem, *tête-à-tête*, e

ao nos contemplarmos passamos por um momento de transformação, uma vez que ocorre uma mudança interna consciente ou inconsciente daquele que o contempla no momento em que há a duplicação de nossa imagem. Essa transformação é, por muitas vezes, parte da construção e desconstrução de nosso duplo devido ao confronto que há com nossa imagem. A mudança externa nem sempre se faz necessária, mas a interna acontece sempre.

Bakhtin diz que o dialogismo está presente em todos os textos. Ora, porque não considerar o espelho como um *objeto dialógico*, uma vez que a linguagem corporal é considerada linguagem e que, ao olharmos um espelho, existe uma intenção? Por que não enfrentarmos essa mostra de imagem e percebermos que o espelho não só reflete nossa imagem, mas sim nos faz refletir enquanto pessoa?

Bakhtin “*tratou fundamentalmente das relações do eu com o outro. Entretanto, o outro é uma posição social, expressa num texto. As relações dialógicas de que ele se ocupou não são o diálogo face a face, mas as relações entre posições sociais.*” (FIORIN, 2006, p. 15) No espelho, se há formação do duplo, mesmo que no campo da verossimilhança, há relação do “eu” com o “outro”.

Se, ao encararmos o duplo, há identificação ou afastamento, pois ele traz um processo de comparação – tanto na semelhança quanto na diferença - o mesmo acontece ao encararmos o espelho. *Entende-se o texto dialógico como arena de conflitos. É a relação conflituosa por excelência.*⁸ De um ponto de vista bakhtiniano, o discurso de um homem não é visto de forma isolada, portanto há conflito. Ao usar um espelho, o homem, automaticamente, faz uso da expressão corporal e de intenções, portanto o indivíduo em sua individualidade não é concebido de forma isolada, mas dentro de um mesmo contexto de sua imagem – de seu duplo. Como dissociar o homem de sua imagem, uma vez que é justamente isso que ele procura ao olhar-se no espelho? Isso somente seria possível dentro do fantástico, assunto que trataremos mais adiante.

Na problemática do *duplo*, é frequente o desvanecimento entre os limites do Real e do fantástico. Assim, não é de estranhar que algo que até aí havíamos considerado como imaginário nos surja como real, ou que o *duplo* que representa e simboliza, se aproprie das totais competências e funções do “eu” de que é representação ou símbolo. Analogamente, devemos entender o *duplo*

⁸ Informação obtida na palestra da Professora Norma Discini, no dia 05 de junho de 2008, na Universidade Presbiteriana Mackenzie

como uma entidade que evolui e se renova, actualizando o seu conteúdo, à medida que o “eu” se vai também desenvolvendo e criando em si-mesmo uma “consciência moral”. Cumpre-nos finalmente concluir que a temática do *duplo* é em si-mesma uma fonte quase inesgotável de acepções, resultando da sua aplicação um fascínio e uma polivalência assertivos. (CUNHA, E-dicionário)

A linha tênue entre o real e o fantástico é o que nos faz aceitar o surgimento do duplo e a entendê-lo como uma entidade que tem vida própria e que se renova, ao mesmo tempo que o “eu” também evolui. Ao ocuparmos nossas posições enquanto sujeito e fazermos uso de nossas relações dialógicas, temos um contato direto não somente com nossa imagem, mas com o “outro”, nosso duplo. Esse momento narcíseo, em que nosso rosto está ao alcance de nossa visão, nos traz uma visão limitada, pois traz nossa imagem externa e não nossa essência. Trava-se uma batalha entre o “eu interior” e o “eu exterior” trazendo assim uma arena de conflitos nesta relação dialógica e axiológica. Falta nossa parte interna, que é como realmente nos conhecemos e esse “olhar no espelho” passa a ser uma busca pelo “eu” que os outros vêem, e não nosso verdadeiro “eu”. É a busca pela complementaridade.

No romance de Arthur Schnitzler, *Breve Romance de sonho (Traumnovelle, 1926)*, a personagem principal, o médico Fridolim, após uma sequência de fatos que o distanciavam cada vez mais de sua casa e de sua esposa, depara-se com um peregrino em uma parede à direita e constata que não é outro senão ele próprio: “*Branca e delicada, ela permaneceu à porta e, fitando Fridolim, balançou a cabeça com tristeza. Num grande espelho de parede à direita, ele divisou um magro peregrino que não era senão ele próprio, e admirou-se da naturalidade com que as coisas aconteciam.*”(SCHNITZLER, 2003, p. 42)

Neste momento, Fridolim constata como sua vida tem tomado um rumo diferente do que ele esperava. Nesta passagem podemos constatar que o espelho serviu de objeto de transformação, de reflexão. Não houve a formação de um *doppelgänger*, por exemplo, mas certamente mudou a forma de a personagem agir, uma vez que a imagem mostrara a ele em que ele estava se transformando. No final do romance, quando a personagem já não sabe mais o que é real e o que é fantasia e após passar por um baile máscaras, o Fridolim é “outro”.

Tanto Fridolim quanto Renato buscam algo mais subjetivo e o espelho os lembra de estarem se desviando de seus caminhos rotineiros. Em *Páscoa Feliz*, temos a presença do espelho

em vários lugares diferentes em que Renato se encontra. O espelho é um ponto crucial no processo de construção do duplo da personagem e é sempre ele que ratifica este confronto entre a personagem e seu “outro eu”, um “eu” externo que ele mesmo não reconhece como sendo o que ele se transformou por dentro, mas que ainda repugna por fora.

... minha imagem externa – meu ser para os outros – procura vincular-se à minha autoconsciência, dá-se um retorno a mim mesmo com vistas a usar em proveito próprio meu ser para os outros. Neste caso, meu reflexo no outro, aquilo que sou para o outro torna-se meu duplo, que irrompe em minha autoconsciência, turva-lhe a pureza e desvia da atitude axiológica direta para comigo. (BAKHTIN, 2003, p. 55)

Bakhtin dá autonomia à imagem criada pelo espelho quando diz que ela procura vincular-se à autoconsciência e ratifica esta autonomia ao dizer que o reflexo no outro, aquilo que somos para o outro torna-se o duplo que irrompe e deturpa a autoconsciência.

Ao se descrever, Renato dá mostras de como sua imagem externa irrompe em sua autoconsciência e deixa bem claro que não é dotado de traços finos ou de beleza estonteante e que, ao contrário, traz em seu rosto traços desprivilegiados que o espelho insiste em lhe mostrar. Atribui seus insucessos a seus traços físicos e tem a certeza de que os outros o olham com desprezo por ser, em seu ponto de vista, feio. Sua imagem externa passa a ser o seu ser para os outros que o vêem, pois sua imagem externa está vinculada à sua autoconsciência. Para os outros, Renato foi o “Pata-Choca” ou o “menino lindo” que uma amiga de sua mãe lhe falou.

Tenho cabelo preto, com bastantes brancas, e agora uso-o cortado muito rente. Nunca fui simpático nem agradável. **Um dos meus martírios foi sempre verme no espelho:** tenho o rosto assimétrico, os olhos divergentes, as orelhas espalmadas. Ah, se um aspecto insinuante contribui para nos fazer triunfar na luta pela vida (pensava eu), **com certeza que devo meus insucessos aos caracteres que me distinguem!** É bem certo que os homens olham com desprezo e rancor os seres defeituosos. Senti-o muitas vezes... (MIGUÉIS, 1974, p. 29 – grifo nosso)

Renato tem uma relação conflitante com o espelho, pois este lhe mostra um reflexo que não lhe agrada nem lhe engana e Renato acredita realmente no que vê. Sua imagem consegue atingir sua autoconsciência e transformar um simples reflexo em um inimigo silencioso, uma vez que ele declara ser um martírio olhar para o espelho. Ou, ainda, o amigo fiel que mostra sua mudança e o deixa feliz.

Descreve seu rosto como assimétrico e diz ter os olhos divergentes e, como se não bastassem as orelhas espalmadas, diz-se de si mesmo como um ser defeituoso. O espelho traz a personagem uma relação de repulsa com sua imagem grotesca por achar-se feio e durante a narrativa o espelho sempre lhe coloca em confronto com a mesma. Ao dizer que deve seus insucessos aos caracteres que o distinguem, Renato consubstancia-se com sua imagem e aceita o que o espelho lhe mostra, fazendo com que seu reflexo desvie sua atitude axiológica, corroborando com o que disse Bakhtin. Esse desvio constrói o duplo da personagem. A imagem refletida perturba seu ego e causa um choque entre sua consciência e sua autoconsciência. É o inconsciente sendo trazido ao consciente através do espelho de forma traumática e grotesca.

Dissemos anteriormente que Renato mostra ser esquizofrênico, de acordo com as teorias mostradas por R. D. Laing. Sabemos que a esquizofrenia pode ser vista basicamente como uma fragmentação dos pensamentos do indivíduo, o que traz uma dificuldade para diferenciar o real do irreal, as experiências internas ou externas. Por afetar o campo cognitivo, acaba por afetar também o discernimento e o comportamento do sujeito, o que causa, também, emoções incongruentes.

Renato apresenta tanto os sintomas positivos quanto os sintomas negativos da doença. Os positivos estão englobados no campo do imaginário e basicamente são os delírios, as ideias individuais, alucinações áudio-visuais, agressividade, discurso desorganizado, entre outros. Nos sintomas negativos está englobada a falta de interesse na vida social, a apatia e a indiferença emocional. O espelho traz confusão para Renato porque é através dele que vê todas as suas mudanças externas desde pequeno e também é através dele que toma consciência de certos fatos que causam a cisão de sua personalidade.

Mesmo quando a amiga de sua mãe o chama de *meu lindo menino* não é o que o espelho lhe mostra, pois mesmo ao olhar-se de relance, sua imagem o desagrade a ponto de causar-lhe pena. O espelho o faz lembrar do “triste e pálido” que foi e Renato acredita que todos vejam isso. As orelhas grandes, de acordo com a amiga de sua mãe, seriam sinal de fortuna, mas Renato tinha dúvidas se eram grandes porque os alunos a puxavam na escola de forma desumana, ou se ele seria muito rico. A fortuna esperada nunca veio...

Na escola puxavam-me as orelhas desumanamente. Seria isso o que as tornou tão grandes? Tinha eu sete anos quando uma velha, que visitava minha mãe, me disse, acariciando-me a cabeça:

- Meu lindo menino, tem as orelhinhas grandes. Há-de ser muito rico... As orelhas grandes são sinal de fortuna!

Com as minhas orelhas esticadas, fiquei à espera da sorte grande, que nunca veio.

Ainda há dias, no gabinete do diretor, **olhei-me de relance no espelho. Fez-me pena e revolta a minha imagem.** Os ombros estreitos e avançados, o peito cavado, a cor macilenta.

Quem olhar para mim, verá logo o pequeno triste e pálido que eu fui [...] (MIGUÉIS, 1974, p. 29, 30 – grifo nosso).

Com esta descrição de seus traços físicos, Renato mostra ao leitor as insatisfações e insucessos que o espelho o lembra de ter, insatisfações essas que lhe trouxe sérios problemas na escola em relação ao comportamento das crianças para com ele. Seu apelido, como já citado antes, era *Pata-Choca*, o que mexeu muito com seus sentimentos quando pequeno e lhe trouxe complexos até a fase adulta. Mesmo o olhar de relance foi capaz de trazer-lhe tantos sentimentos ruins e uma descrição um pouco detalhada demais para uma pequena olhada. Era sua visão interior que aparecia no espelho.

Como citamos antes, ao nos contemplarmos diante do espelho, geralmente, procuramos despreziosamente por uma imagem e uma melhora externa, como uma mudança no cabelo, uma maquiagem ou verificar se a roupa nos cabe bem. Não obstante, uma olhada despreziosa para o espelho pode nos trazer mais que isso e, essa transformação, pode ser parte da construção e desconstrução de nosso duplo, pois há um confronto com nossa imagem. No caso de Renato, o espelho, como explicitado no trecho acima, continua a ligar Renato com o Pata-Choca, o que lhe traz traumas de sua infância e, como veremos no trecho abaixo, foi a partir do Pata-Choca que Renato começou a nutrir um sentimento de vingança.

Nunca me olharam com carinho – exceção feita de minha mãe, que tinha sempre os olhos rasos de água. Desde cedo, por isso, **armazenei desejos de uma ternura nunca experimentada e sonhos de vingança.**

Um dia, uma garota deu-me um beliscão e fugiu a correr e a gritar:

- Adeus, ó pata-choca! (MIGUÉIS, 1974, p. 30 - grifo nosso)

O rancor que tem em relação à sociedade por nunca o ter tratado com carinho é um fator de extrema importância para que Renato tivesse criado uma desvinculação com o meio em que vivia e com seu *self*. O Pata-choca sempre esteve presente dentro de Renato e o espelho sempre o

faz lembrar de algo que está oculto. Seus sonhos trazem, às vezes, um homem adorado pelas mulheres, às vezes dentro do esquite. Seu narcisismo só é real em seu mundo onírico devido ao passado atormentado e as máscaras que usa para esconder as dores de ser quem é. Fora dos sonhos, o espelho mostra o homem atormentado e dividido.

A psicanálise é uma das formas de tentarmos explicar, dentro deste universo literário, o comportamento de Renato. Como dito antes, não é a intenção deste trabalho dar um diagnóstico para a personagem, mas sim entendermos melhor como se dá a duplicidade da personagem. Ao dizer que nunca o olharam com carinho, percebemos a carência e o rancor que foram mais tarde transformados em um trauma de infância sem sinais de desaparecimento em sua fase adulta. A necessidade que a personagem tem de se afirmar como alguém acaba por dividi-lo

No capítulo V, segue-se um diálogo entre um empregado e Renato, o que o transtorna bastante, pois já não aguenta mais pensar o porquê de o senhor Nogueira não descobrir de uma vez por todas que ele o está roubando há muito tempo. Sua agitação é tão intensa que o faz tremer e, mesmo sendo um homem de poucas palavras, começa a conversar com um empregado para distrair-se. Mas é em uma destas conversas que Renato vê-se quase que desmascarado (assim ele o acredita) e olha no espelho para ver o quanto sua agitação interna afetou sua aparência externa, pois o empregado tem a visão que Renato não tem: a de seu próprio rosto.

Para não estar só, abria a porta de vidro fosco e punha-me a conversar com o empregadito. Um dia, notei que me olhava espantado:
 -Que estás tu a olhar para mim dessa maneira?
 - O senhor está doente? Sente alguma coisa?
 - O quê?
 - Tem hoje uma cara...
 - Que tenho eu na cara?
 - Não sei... Parece **outro**, acho-o **mudado!**
 Olhei-me num **espelhinho**: estava irreconhecível. (MIGUÉIS, 1974, p.64 - grifo nosso)

O diálogo acima explicita o quanto Renato acredita no que o espelho lhe mostra e como seu reflexo consegue afetar seu consciente. Ao chamar o empregado de “empregadito” e o espelho de “espelhinho”, Renato diminui a importância dos dois enquanto parte da cena, mas nem mesmo com o uso de diminutivos a personagem consegue minimizar o efeito que ambos têm sobre ele. O “empregadito” é quem tem o alcance de seu rosto que ele antes não tinha e é o

“espelhinho” que o certifica de tal mudança. Renato transformara-se em alguém que nem mesmo ele reconhece. Apesar de ter sua imagem refletida, diz estar irreconhecível e gera seu *duplo negativo*, pois há um processo de não identificação com sua imagem.

Ambos são o espelho de si-mesmos, pois cada “eu” se revê no outro “eu”, como se este outro “eu” fosse um espelho que lhe devolve a sua imagem. Mais uma vez, a perspectiva é subjectiva, pois cabe a cada um destes sujeitos assumir que a imagem que lhe é devolvida pelo outro “eu” é semelhante, analogamente desenhada e configurada como a sua. Só o julgamento tridimensional do “eu” poderá efectuar o reconhecimento do outro “eu” enquanto seu *duplo*, assistindo-se de novo, a um processo de identificação (*duplo positivo*) ou de oposição (*duplo negativo*). (CUNHA, E-dicionário)

A voz do “outro” já o afeta há tanto tempo que já modificou seu exterior, e Renato só se dá conta disto ao olhar-se no espelho, o que faz com que ele desaprove sua imagem toda vez que a vê, pois já não se reconhece mais como ele mesmo. Renato passa a viver em uma hiper-realidade, uma vez que já não distingue mais o real da fantasia.

No capítulo VII, Renato diz: *Vejo num espelho o fulgor novo dos meus olhos, o rubor das minhas faces... Sou outro, sou outro. Estou contente comigo.* (MIGUÉIS, 1974, p.76 - grifo nosso) Nesta passagem, a personagem fica satisfeita com o que vê e sofre um processo de assimilação de sua imagem, fazendo com que ele se identifique e forme seu *duplo positivo*. *Cada “eu” é duplo do outro, com o qual se identifica. As mesmas representações, as mesmas características essenciais são então reconhecidas em cada um destes sujeitos.* (CUNHA, E-dicionário)

Renato precisa do espelho, uma vez que não estamos trabalhando com um ser fantástico como o vampiro que não tem seu reflexo, para assimilar sua aparência e para criar seu alter ego. Como continuar com seu plano se seu rosto o entrega? Se a personagem não consegue aprovar a imagem, não há como dar continuidade ao plano. O espelho é um ponto crucial no processo de construção de seu duplo, porém a duplicidade da personagem se dá devido a uma cisão interna de sua personalidade, o espelho simplesmente ratifica o confronto interno da personagem.

Tanto no cinema quanto na literatura há várias passagens que nos mostram o espelho como objeto de confronto e, também, como o espelho modifica a pessoa que o contempla. No conto *O Espelho*, de Machado de Assis, por exemplo, Jacobina explica a seus amigos como cada

homem tem sua outra metade e que o homem não é único, portanto há um “outro” que o complementa. Jacobina narra como cada pessoa constrói sua alteridade, não somente com o espelho, mas com qualquer objeto que se identifique e diz que cada homem pode ser comparado a uma laranja. Caso essa laranja perca uma de suas metades, acarretará na perda de sua existência completa.

Nada menos de duas almas. Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro... [...] A alma exterior pode ser um espírito, um fluido, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação. Há casos, por exemplo, em que um simples botão de camisa é a alma exterior de uma pessoa; - e assim também a polca, o voltarete, um livro, uma máquina, um par de botas, uma cavatina, um tambor, etc. Está claro que o ofício dessa segunda alma é transmitir a vida, como a primeira; as duas completam o homem, que é, metafisicamente falando, uma laranja. Quem perde uma das metades, perde naturalmente metade da existência; e casos há, não raros, em que a perda da alma exterior implica a da existência inteira. (ASSIS, 1970, p. 259)

As duas almas são, de acordo com Jacobina, as partes necessárias de um homem para que ele se complete. Neste conto, o duplo da personagem principal – apesar de vários outros exemplos que a personagem dá - é justamente criado diante de um espelho. Na conversa de Jacobina com seus quatro companheiros, ele começa a descrever o que aconteceu com ele quando estava com 25 anos. Ele descreve minuciosamente toda a trama em torno do espelho e de como este influenciou na criação de seu duplo, por consequência, ele via somente o Senhor Alferes ao olhar-se no espelho, e não o Jacobina.

A personagem descreve como era tratado por todos de forma diferente, principalmente por sua tia Marcolina, a qual mandou colocar em seu quarto um grande espelho. O espelho é descrito no conto como uma *obra rica e magnífica, que destoava do resto da casa, cuja mobília era modesta e simples*. (ASSIS, 1970, p. 262) Jacobina continua a narrar e explica que com tantos mimos recebidos fizeram nele uma grande transformação e essa transformação foi aguçada e completada pelo natural sentimento da mocidade. No desfecho do conto temos como de fato esse duplo foi concebido e confrontado:

Estava a olhar para o vidro, com uma persistência de desesperado, contemplando as próprias feições derramadas e inacabadas, uma nuvem de linhas soltas, informes, quando tive o pensamento... Não, não são capazes de adivinhar. [...]

Lembrou-me vestir a farda de alferes. Vesti-a, aprontei-me de todo; e, como estava defronte do espelho, levantei os olhos, e... não lhes digo nada; o vidro reproduziu então a figura integral; nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso; era eu mesmo, o alferes, que achava, enfim, a alma exterior. Essa alma ausente com a dona do sítio, dispersa e fugida com os escravos, ei-la recolhida no espelho. Imaginai um homem que, pouco a pouco, emerge de um letargo, abre os olhos sem ver, depois, começa a ver, distingue as pessoas dos objetos, mas não conhece individualmente uns nem outros; enfim, sabe que este é Fulano, aquele é Sicrano; aqui está uma cadeira, ali um sofá. Tudo volta ao que era antes do sono. Assim foi comigo. Olhava para o espelho, ia de um lado para outro, recuava, gesticulava, sorria e o vidro exprimia tudo. Não era mais um autômato, era um ente animado. Daí em diante, fui outro. Cada dia, a uma certa hora, vestia-me de alferes, e sentava-me diante do espelho, lendo olhando, meditando; no fim de duas, três horas, despia-me outra vez. Com este regime pude atravessar mais seis dias de solidão sem os sentir. (ASSIS, 1970, pág. 271)

O espelho acorda o que estava adormecido e a outra parte encontrada no reflexo passa a ser sua companhia constante a ponto de a personagem não sentir falta de outras pessoas. Acorda a outra parte que havia se perdido dentro da casa vazia e é dentro do espelho que a personagem encontra essa parte perdida e, ao encontrá-la, completa-se novamente e tem forças para encarar a solidão. Tanto Jacobina de *O Espelho*, quanto Renato de *Páscoa Feliz*, procuram suas partes complementares dentro do espelho e é ao alcançar o que buscam que encontram paz.

Em *O Espelho*, podemos perceber que a farda de Alferes é nada mais que uma máscara para Jacobina, uma outra face que ele só vê diante do espelho, pois, sem sua farda já não se reconhece mais. A máscara é reconhecida também como uma outra forma de duplo. É como se estivesse tão acostumado a usar a máscara que ao tirá-la já não saiba mais quem é. Renato também tem sua própria máscara. Usa seu trabalho como um ópio necessário. Uma farda (ou um fardo) obrigatória que o acompanha enquanto a voz interna o faz obedecer. *O trabalho era talvez para mim também uma máscara anestésica.* (MIGUÉIS, 1974, p. 46) Máscara essa, que Renato só vê fora de seu rosto ao olhar-se no espelho.

O mito do espelho como duplo, a água de Narciso ou ainda como o espelho que derrotou a Medusa é um convite ao insólito. A reação de quem o contempla é única bem como a representação mimética em sua superfície. Este caráter duplo que o espelho traz a certos indivíduos ou personagens é de natureza ilusória, pois é somente a representação dupla de nosso próprio corpo. Mas o que vemos em *Páscoa Feliz* é um ser atormentado e dividido, onde o

espelho passa a ser o lugar que o “outro” ocupa e a perceber e conviver em dois mundos diferentes.

“Se as imagens do espelho tivessem que ser comparadas às palavras, essas seriam iguais aos pronomes pessoais: como o pronome eu, que se eu mesmo pronuncio quer dizer "mim", e se uma outra pessoa o pronuncia quer dizer aquele outro”. (ECO, 1989, p. 21) O espelho une e separa o “eu” do “outro”, mas também os une pela imagem mimética. É a causa tanto do afastamento quanto da aproximação. É um objeto polissêmico à medida que o vemos não somente como o objeto parte do mundo real em que sua, talvez, única função seja mostrar o reflexo de quem o contempla. Esse novo sentido de se buscar seu duplo e dividir-se é que faz do espelho um objeto mítico e polissêmico.

O objeto é polissêmico, isto é, oferece-se facilmente a várias leituras de sentido (...). Em outras palavras, cada homem tem em si, por assim dizer, vários léxicos, várias reservas de leitura, segundo o número de saberes, de níveis culturais de que dispõe. Todos os graus de saber, de cultura, e de situação, são possíveis perante um objeto ou uma coleção de objetos (BARTHES, 1987, p. 178).

Tanto a farda do Alferes, quanto o espelho de Renato, ou ainda a faca que ele usa para matar o Nogueira, trazem esta polissemia que é refletida através do espelho, transformando-o também em um objeto de sentido múltiplo. O espelho completa o indivíduo e também se completa com a imagem refletida do indivíduo. Afinal de que serve um espelho coberto, sem a menor possibilidade de refletir imagens? Umberto Eco disse que o espelho não tem o lado de dentro (ECO, 1989, p. 14), mas lembremos que seu ensaio é sobre o espelho como objeto real e não como objeto mítico dentro da literatura. Suas considerações são de extrema importância para percebermos como qualquer objeto ou ser pode ser transformado no campo da verossimilhança, das fábulas, das narrativas. No campo do imaginário. É o ideal da busca de uma parte que, inconscientemente, está perdida, desfragmentada. É o imaginário que nos une e nos separa do nosso senso de fantasia e realidade. É o momento em que o verdadeiro e o verossímil se encontram.

O espelho, para Renato, reflete o ilusório e o real, porém, o real o traumatiza ainda mais, uma vez que traz a ele a imagem do outro a olhá-lo e a julgá-lo. É o “outro” que é mostrado no espelho enquanto ocorre sua transformação e é o outro que tanto o assusta quanto o satisfaz.

Renato, na verdade, busca no espelho uma imagem que possa agradar aos outros, mas só encontra o “outro” e se perde de si mesmo. Ao se contemplar no espelho, Renato encara o “outro” que o julga à medida que vê sua imagem refletida e, quando não vê seu reflexo, sente-se mais confortável.

A loja tem o tecto baixo, a armação antiga, de mogno vermelho-escuro. E ao fundo, por detrás dos potes de vidro e de barro fino, assentes numa prancha de mármore branco, um espelho inválido, crivado. Tranquillizo-me. Afinal, o que quer que foi alterou-se na existência. Não fui eu só que mudei. (MIGUÉIS, 1974, p. 143)

O espelho deixa de ser um momento íntimo de contemplação de sua imagem, pois é o momento em que ele se vê, mas também vê o “outro”. No trecho acima, o espelho estava em uma pedra branca de mármore, como que um altar, justamente porque já não era mais capaz de refletir nada. Ao deparar-se com este velho espelho, que já não reflete mais, sente-se tranquilo, pois não precisará encarar seu duplo novamente. O mesmo acontece em um bar que Renato frequentara outrora e a que voltou algum tempo depois.

Reunia-me outrora, nesta casa quase sempre cerrada aos olhos indiscretos da rua, a um grupo de rapazes com quem bebia *bocks* loiros. Debaxo destes tectos, entre as paredes pintadas a óleo verde-sujo e os espelhos embaciados e corroídos, a vida pareceu-me sempre estúpida, mas suportável. (MIGUÉIS, 1974, p. 139)

O fato de os espelhos não poderem refletir, por estarem embaciados, traz conforto ao personagem, pois não precisa ser visto nem pelos outros, uma vez que a casa estava quase sempre cerrada aos olhos discretos da rua, e nem por seu reflexo. O desconforto de olhar-se no espelho se dá porque o espelho representa um objeto de independência, onde conseguimos encontrar com nossa imagem sem precisar da ajuda do outro; sem precisar que o outro alcance as partes inatingíveis por nossos olhos. É o momento em que a imagem causa um impacto sobre seu contemplador. Mas no caso de Renato, é o espelho que reforça as questões de identidade da personagem, embora não revele todos os segredos por completo, para que a busca pelo “eu” continue. O espelho *registra aquilo que o atinge da forma como o atinge. Ele diz a verdade de modo desumano, como bem sabe quem - diante do espelho - perde toda e qualquer ilusão da própria juventude* (ECO, 1989, p.17).

Dizer que o espelho é um mero simulacro é negar o mundo dentro do espelho. Mundo esse que só poderá ser aceito pelo leitor-modelo e não pelo leitor empírico. O leitor-modelo é *uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar*. (ECO, 1994, p. 15) Aceitar o fato de que Renato vê a transformação exterior por causa de um duplo interior que o acompanha é papel de um leitor disposto a aceitar que isso ocorra no mundo real e a aceitar a verossimilhança da obra. São as escolhas que o leitor deve fazer ao começar um livro de ficção ou até mesmo de não-ficção. Se o simulacro simula uma realidade e a personagem acredita nesta simulação, ela passa a ser real. Apesar de ser vista como um artifício destituído de um modelo original, negar a cópia é negar-se.

O espelho, carregado de mitos e lendas, é também um mito do duplo, uma vez que temos a imagem duplicada de nosso corpo e, por muitas vezes, como em *O Estudante de Praga*, ou em *O Espelho*, a duplicação de nossa alma. *O espelho não tem como única função refletir uma imagem; tornando-se a alma um espelho perfeito, ela participa da imagem e, através dessa participação, passa por uma transformação*. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2007, p. 396)

O espelho não é o lugar da gênese, mas sim onde se coloca o outro, logo, ele reflete a partir daquele que o contempla para então ser contemplado por sua imagem. Apesar de não ser o local da gênese é onde a gênese se duplica: *Seja como for, neste caso não é uma alma única e singular que está expressa; no acontecimento da autocontemplação interfere um segundo participante, um outro fictício [...]* (BAKHTIN, 2003, p. 31) Esse outro fictício é o engodo, é aquele que traz a sensação sedutora e enganosa de duplicação de um ser que foi feito para ser único.

Quando uma pessoa passa a contemplar seu reflexo como um ser totalmente separado de seu *self* há o confronto e a divisão do “eu” que se separa em dois diferentes egos e em dois mundos. Há vários fatores que podem levar um indivíduo a se sentir dividido e separado de seu *self* a ponto de se ver como um ser diferente em frente ao espelho e confrontar sua imagem, que na verdade seria para ser sua complementaridade. Ambas as personalidades, uma vez assumidas como distintas, passam a ter autonomia e comportamentos diferenciados, porém dentro do mesmo indivíduo. É o indivíduo que tem a percepção alterada e acredita que há dois *selves* separados em dois mundos distintos: o mundo real e o mundo dentro do espelho.

O Estranho em *Páscoa Feliz*

A literatura é criada a partir da literatura, não a partir da realidade quer seja esta material ou psíquica...
(Tzvetan Todorov)

Ao entendermos vozes internas ou cisão de personalidade também como duplo, temos uma nova perspectiva para trabalharmos a duplicidade da personagem Renato Lima em *Páscoa Feliz*. Não é preciso que uma imagem caminhe ao lado literalmente se a personagem acredita haver um “outro” que caminha consigo ou dentro de si. Citamos no capítulo “A constituição do duplo em *Páscoa Feliz*” (p.41), a possibilidade de entendermos Renato como esquizofrênico, o que já causa estranhamento dentro do universo da novela. Porém, este estranhamento só é sentido pelas personagens que “convivem com Renato” em seu universo literário, e pelo leitor, por tentar entender o porquê das vozes e se tudo não passou de um delírio. Mas não para Renato, que se encontra confortável por ter o “outro” que lhe fala.

Os sujeitos nas esquizofrenias não rejeitam seus dizeres e não são afetados pelo que dizem. [...] É no estranhamento que vejo o lugar dos dizeres nas esquizofrenias: o lugar de pontuação de um efeito-sujeito, na posição de outro, diante do dizer. (NOVAES, 1996, p. 82)

Renato convive com um “eu oculto” que lhe diz o que fazer e não vê o fato de ouvir uma outra voz como estranho. A personagem sente-se à vontade ao escutar essa voz e ver sua “gestação crescente”. O que seria um fator de estranhamento para outros é um campo de conforto para Renato. A personagem transpõe o ponto entre o que é e o que não é estranho a partir do momento em que age indiferente ao fato de uma voz lhe falar sem que ninguém esteja próximo a ele, o que também rompe com a estética comum a um acontecimento. São estas situações que fazem com que o leitor experimente um sentimento de estranheza.

A personagem também é ciente de todas as outras personagens que coabitam dentro de si: *Em mim há, no fim de contas, como em toda a gente, várias personagens que se contradizem, predominando alternadamente na vontade. E uma tendência religiosa, o apelo para o “mais alto!”* (MIGUÉIS, 1974, p. 95) Renato reconhece sua personalidade múltipla ao declarar que há várias personagens dentro de si e que cada uma predomina de acordo com o momento. Às vezes

Renato tem que ser o marido, às vezes é o empregado e às vezes o bêbado em um bar qualquer. Todos os “eus” que coabitam dentro da personagem têm suas vozes expostas somente quando necessárias, tanto que Renato não fala a ninguém sobre o *plano* que vai tecendo em sua mente. Renato apela para o “mais alto” e altera sua identidade sempre que necessário para tentar inserir-se na sociedade ou para fugir dela. Ao retomar desejos primitivos, como os que tinha quando era chamado de *Pata-Choca*, Renato decide matar seu chefe.

A relação de reciprocidade que Renato tem com seu duplo e a dualidade de seu diálogo coloca-o em uma relação de igualdade com um ser que é nada menos que um duplo criado a partir dele mesmo. Isto confere ao duplo um caráter de identidade e lhe dá força e é a partir daí que um terá que deixar de existir para que o outro sobreviva. Renato tem sua relação com seu duplo de forma velada e o espelho, como mostrado antes, é um dos vetores que o leva a perceber que este outro está tomando forma e força.

Uma das formas do autor comunicar ao leitor a duplicidade e o confronto de seus personagens no universo literário, em *Páscoa Feliz*, é com o uso do *Estranho Fantástico*, universo esse muito mais rico e aberto a eventos que a vida real. *A expressão ‘literatura fantástica’ refere-se a uma variedade da literatura ou, como se diz comumente, a um gênero literário.* (TODOROV, 1992, p. 07) Esse gênero nos remete a um tipo de literatura que trabalha mais no campo da verossimilhança do que no campo do real, pois traz consigo ingredientes que não seriam aceitáveis fora do *fantástico*. O *Estranho Fantástico* vem reproduzir o que não é real dentro do universo real da personagem e justamente trazer ao leitor o universo do que é possível entender dentro do universo literário

Ao compor essas possibilidades, este tipo de narrativa traz ao leitor vários caminhos possíveis de entendimento sobre a personagem ou sobre a trama, e todos são verossímeis. Todos os recursos utilizados na criação dos personagens são responsáveis pela trama e o desenrolar da narrativa, não importando o quão verdadeiros ou falsos possam parecer aos olhos de um determinado número de receptores. O *Estranho Fantástico* vem justamente fazer com que o receptor aceite o que não lhe parece possível.

A personagem é esquizofrênica? Que vozes são essas que lhe falam? Sobrenaturais? São questões que trazem hesitação ao leitor e é este tipo de estranhamento que causa uma ligação e

uma ruptura durante a leitura, pois, ao mesmo tempo que hesitamos sobre o assassinato, o aceitamos devido ao fato de não termos um narrador confiável.

Em *Páscoa Feliz* não identificamos se a personagem realmente passou por tudo o que narrou, apesar disso, não podemos deixar de contar com a verossimilhança da obra, pois tudo o que Renato nos passa é verossímil, uma vez que se trata de uma obra de ficção. Todorov diz que

O fantástico implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados [...] **A hesitação do leitor é pois, a primeira condição do fantástico.** [...] O fantástico implica portanto não apenas a existência de um acontecimento estranho, que provoca hesitação no leitor e no herói; mas também numa maneira de ler, que se pode por ora definir negativamente: não deve ser nem poética nem “alégórica”. (TODOROV, 1992, p. 39 – grifo nosso)

Se considerarmos a percepção ambígua que o leitor possa ter na obra *Páscoa Feliz*, podemos perceber grande hesitação no que a personagem Renato nos passa, pois, às vezes, o leitor acredita que tudo aconteceu e outras vezes tudo parece um sonho ou um delírio de um louco que há muito está no manicômio. O leitor passa a considerar o mundo da personagem como verdadeiro, mas ao mesmo tempo, o narrador faz com que o leitor hesite e passe a imaginar se tudo é real, ou não, fazendo com que procure uma explicação natural ou sobrenatural para a narrativa. Se considerarmos como natural tudo o que está a nossa volta, podemos interpretar que Renato realmente (dentro do universo literário) praticou o crime e que hoje vive em uma cadeia ou manicômio, pois a esquizofrenia pode ser explicada cientificamente. Portanto temos que aceitar que a personagem seja esquizofrênica.

Apesar das personagens serem fictícias na vida do leitor, são reais no universo ficcional que co-habitam. Renato é relatado como menino, homem, marido, pai, trabalhador, assassino. Adjetivos invariavelmente dados a humanos, o que raramente seriam usados em relação a um duende ou um vampiro, pois esses, como outros, fazem parte do maravilhoso.

Um outro ponto importante para caracterizarmos o *Estranho Fantástico* é que a personagem também passa por estágios de hesitação, o que faz com que o leitor dependa do narrador. Renato mostra, por diversas vezes, preferir o mundo dos sonhos ao invés da realidade, porém essa realidade paralela o confunde algumas vezes e acaba por confundir o leitor. *A imaginação é na verdade um vinho perigoso e sedutor* (MIGUÉIS, 1974, p. 39), diz Renato.

Em *Páscoa Feliz* há hesitação tanto do leitor quanto da personagem do começo ao fim da obra, mas uma leitura mais cuidadosa traz à tona o verdadeiro lugar em que a personagem se encontra: o manicômio. Porém não temos o motivo do crime que a personagem cometeu e se realmente o cometeu, pois o relato de um personagem que apresenta um distúrbio mental não pode ser julgado como confiável. No final do primeiro capítulo, Renato relata seu julgamento e descreve como fora levado até a “cadeia”.

Senti-me empurrado, sacudido, levado pelo braço. Seguiu-se uma enorme confusão. Não me posso lembrar do que se deu a partir daquele instante: recai decerto no meu alheamento, como num sono de ópio. Só muito mais tarde, **na cadeia**, consegui com muito esforço, e mesmo assim com falhas, reconstituir a cena do julgamento, que de todo me varrera da memória. Não há dúvida, eu **reconheço que há qualquer coisa em mim**. Por isso já não estranho que estas recordações me subam indistintas, enevoadas, sem nexos – **como se outro, e não eu, as houvesse vivido**. (MIGUÉIS, 1974, p. 13 – grifo nosso)

Ele nos confunde descrevendo a cadeia em que está e, no decorrer da história, dependendo da leitura de cada um, há uma confusão inclusive em relação ao crime, pois, se está em um manicômio pode haver a possibilidade de ter imaginado tudo. Como citamos anteriormente, é o narrador não confiável. Um filme, por exemplo, traz menores possibilidades de o telespectador usar a imaginação que um livro. O final de um filme, por muitas vezes, é claro, já em um livro, o desenrolar fica por conta da leitura de cada um.

Será que Renato sempre esteve ali? Imaginou tudo o que relatara no livro? Enquanto houver dúvidas e hesitações, haverá o fantástico, mesmo que de forma evanescente. Portanto, *se ele [personagem ou leitor] decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga ao [...] estranho*. (Todorov, 1992, p. 48)

No estranho, tudo o que é narrado pode ser facilmente explicado pelas leis da razão, mas que não são tão naturais às vezes. Essas situações podem revelar-se chocantes ou incríveis e provocar, tanto no leitor, quanto no narrador uma sensação de estranheza e confusão (como acontece no fantástico), porém tudo pode ser explicado mais à frente. Freud chamou o estranho de *unheimlich*, que quer dizer tudo o que é estranho, não-familiar. Mas também pode significar algo que já era de conhecimento e passa a tornar-se estranho, portanto não é totalmente estranho.

Essa ambiguidade que Freud traz, faz com que o sentido de *unheimlich* oscile entre o estranho e o familiar. Traz também como tradução o sentido de tudo o que deve ficar secreto, oculto, mas que acaba por se manifestar. Para Renato, talvez o melhor fosse que o *Pata-Choca* nunca tivesse vindo à tona; que tivesse permanecido secreto, mas que acabou por se manifestar e duplicar o *self* da personagem.

O estranhamento acontece tanto na literatura quanto nas vivências. Na literatura, o efeito de estranheza manifesta-se no trabalho voluntário do poeta com a linguagem, constituindo-se no produto da criação literária; se um texto não mostra o efeito do estranhamento, não há o poema, ou a produção literária. (FONSECA, 1993, p. 16)

A obra *Páscoa Feliz* fica bem enquadrada no gênero do *fantástico estranho* para melhor entendermos o duplo dentro desta novela, uma vez que a condição de Renato Lima na obra é caracterizada como estranho, pois há o recalque. Não há identificação com sua imagem, mas sim repulsa, uma vez que seu próprio reflexo lhe causa afastamento de sua identidade. Renato imprime seus sentimentos e atribui seus insucessos à sua aparência, a qual lhe trouxe sérios problemas na escola em relação ao comportamento das crianças com ele, fazendo com que se torne um adulto recalcado. Seu apelido era *Pata-Choca* e as crianças estavam sempre cuspiendo nele, o que mexeu muito com seus sentimentos quando pequeno e lhe trouxe complexos até a fase adulta.

[...] O prefixo *un* de *unheimlich* é, para ele [Freud], o próprio símbolo do recalque. Na visão freudiana, o infantil recalcado é aquilo que desde sempre é familiar à vida psíquica e que, pelo processo do recalque, torna-se estranho, ausentando da consciência, oculto por detrás dos bastidores (como se os houvesse) do inconsciente. Esta é uma das formas psicanalíticas de ver o inconsciente, que pertence aos primórdios da psicanálise, mas permanece ao longo de toda a obra freudiana; e seguramente é a visão do inconsciente que se encontra em “Das Unheimlich”; ali, o fenômeno do estranhamento ocorre pelo recalque que retorna ao palco da consciência. Trata-se do inconsciente entrando em cena, pondo-se em ato, fazendo-se presença, como uma outra consciência. O horror da consciência impotente diante de seu duplo. (FONSECA, 1993, p. 17)

Renato passa por este processo, pois seu inconsciente guarda os momentos de *Pata-Choca* que tivera quando criança. O recalque reaparece e Renato acaba por matar o Nogueira. Quando ele o enfrenta, traz à tona todos os recalques, trazendo uma pessoa amarga e irresponsável, bem diferente da pessoa que havia se tornado com o passar do tempo. A voz do “outro” o persegue porque Renato jamais deixou o *Pata-Choca* morrer, não somente na parte

estética, mas também seu interior. A voz do “outro” já o afeta há tanto tempo que já afetou seu exterior fazendo com que ele desaprove sua imagem toda vez que a vê, pois já não se reconhece mais como o mesmo. O mesmo acontece com seu interior.

No capítulo VII, em um outro processo de transformação da personagem, Renato diz estar contente, pois vê-se outro no espelho e todo processo de transformação lhe traz alegria e prazer. *Sou outro, sou outro. Estou contente comigo.* (MIGUÉIS, 1974, p.76) Este tipo de duplicidade diante de uma imagem refletida foi também ilustrada por Freud em *Das Unheimlich*

[...] ele [Freud] estava num trem de ferro quando avista, sem que identifique, o seu próprio vulto. Olha para um homem que lhe parece envelhecido e pouco simpático, para reconhecer, em seguida, que se tratava do reflexo dele próprio, na superfície espelhada de uma porta. O susto de Freud nesse episódio pode ser reconhecido por qualquer um de nós, como vivido uma ou outra vez. Nessas aparições, estamos diante de nosso duplo e, momentaneamente, prisioneiros de um contexto; é esse duplo, *aquilo* ou *aquele* que deveria, na frase que Freud toma de Schelling, permanecer oculto, pelo pavor, desagrado, mal estar, que suscita com sua aparição. (FONSECA, 1993, p. 22)

E é exatamente o que acontece com Renato. Ao olhar-se no espelho e sentir-se mudado, um “outro”, como ele mesmo diz, vai suscitando mágoas passadas e se duplicando. Todos os sentimentos ruins que deveriam ter permanecido escondidos, foram acordados pelo “outro”, pelo reflexo de sua imagem ante os vários espelhos e pelas outras pessoas que o rodeavam e notavam certa estranheza em sua aparência. “Para Freud, o *inconsciente recalçado* surge na consciência como o *duplo*, quando do esvanecimento da identidade do sujeito, perdida no intervalo entre o sonho e a vigília, entre a ficção e a realidade e assim por diante”. (FONSECA, 1993, p.35 - grifo do autor).

Renato passa por vários momentos de alucinação, mas um dos mais marcantes é quando, após matar o Nogueira, vai até sua casa para levar amêndoas para seu filho. Ao chegar em sua casa, sobe as escadas, ofegante, e derruba as amêndoas. Começa a chorar por ter causado tamanha desgraça e vergonha ao filho e começa a lhe pedir perdão bem baixinho. Mas de repente Renato sente algo em seu rosto, como se um fantasma estivesse lhe tocando o rosto.

Mas que é? Estremeço. Alguma coisa roça por mim. Sinto nitidamente que duas mãozinhas me acariciam com meiguice o rosto... Uma voz próxima e distante, doce e triste, diz-me aos ouvidos:
“Paizinho, deixa, não te importes...”

O quê? Não pode ser! Meu Deus, que significa isto? Eu estou doido? Um momento de espanto doloroso. **Os arrepios correm-me a pele como descargas elétricas. Um poder sobrenatural permite que eu me transcenda...** Tudo isto é rápido. Ouço vozes, um murmúrio confuso de passos, soluços e gemidos... No mesmo instante, toda a memória do meu dia se desenrola em mim, e vejo o meu crime. (MIGUÉIS, 1974, p. 152 – grifo nosso)

Quando Renato descreve a sensação de seu filho lhe tocar o rosto e narra os arrepios que teve, leva toda sua confusão ao leitor, pois não fica claro se o menino esteve ali, se foi apenas uma alucinação, ou se menino havia morrido e seu espírito foi até o pai para confortá-lo. De uma forma racional podemos dizer que tudo não passa de uma alucinação, porém o trecho nos faz apenas imaginar e a trabalhar com conjecturas, uma vez que não sabemos o que realmente aconteceu. Ao usar a expressão *um poder sobrenatural permite que eu me transcenda*, a personagem só dá mais espaço para imaginarmos o sobrenatural. Em suas últimas palavras, a personagem diz:

Não voltei mais à casa.
 Não me lembro senão disto: alguns dias depois, fui preso numa estrada, a caminho de Mafra, seminu, esfomeado, sem opor resistência.
 O resto já o doutor o sabe.
 Não me pergunte mais nada, foi exactamente assim que tudo se passou – nem podia ser de outra maneira, embora eu próprio duvide algumas vezes, e o senhor possa julgar que eu não passo dum pobre alucinado. (MIGUÉIS, 1974, p. 153)

O narrador encontra-se sob suspeita todo o tempo que narra seus momentos oníricos e até mesmo quando parece tudo correr normalmente. Primeiro Renato afirma que foi *exactamente assim que tudo se passou*, embora tenha dito acima que não se lembrava de mais nada a não ser de ter sido preso em uma estrada, seminu e esfomeado. Depois, a personagem diz que ele mesmo duvida dos acontecimentos e diz que o médico pode até julgá-lo um *pobre alucinado*. Esta é uma outra característica da literatura fantástica: o uso de um narrador não muito confiável, no caso de Renato, uma narração delirante.

Páscoa Feliz é centrada nas reflexões de Renato e cabe somente a ele levar ao leitor os fatos ocorridos até o momento de sua prisão. Renato é um sujeito autônomo que narra de forma autobiográfica suas experiências que lhe conferem unidade enquanto sujeito situado. Mas também é esta narrativa da personagem que traduz seu duplo para o leitor. Sem sua confissão, não haveria narração em primeira pessoa. Este tipo de narrativa coloca a personagem à disposição

das críticas, compreensões e julgamentos do leitor, pois expõe os pensamentos mais íntimos e secretos do narrador-personagem.

O narrador-personagem, em uma narrativa que se assemelha a uma obra autobiográfica, é o que podemos chamar de personagem na narrativa confessional, devido à posição em que ele se coloca perante ao público como culpado ou inocente confesso dentro da esfera do mundo real. Não é o autor, mas o narrador-personagem contando ao leitor suas faltas e conquistas. É neste mundo verossímil, construído dentro da obra de ficção, que reside o personagem Renato Lima e que existiu o assassinato do inocente Senhor Nogueira.

CONCLUSÃO

O duplo pode ser visto como busca de si mesmo no outro ou, ainda, a busca do outro para completar a si mesmo. Seja de uma forma ou outra, o duplo não vem somente dividir, mas muitas vezes juntar as partes. Pode ser a complementaridade de uma identidade misteriosa e evanescente, é o espelho da alma.

Mas em *Páscoa feliz*, do escritor português José Rodrigues Miguéis (1932), o tema do duplo não existe como meio de abordagem da complementaridade, mas como meio para se trabalhar a questão da dissociação da mente ou, mais especificamente, a questão da cisão esquizofrênica de Renato Lima, personagem que não consegue elaborar traumas da infância e evade-se gradativamente para o mundo da fantasia, do sonho e do delírio. Em contrapartida, a face diabólica e calculista do protagonista usa seus dotes matemáticos para lesar o padrão/amigo/espelho de pai e, finalmente, esfaqueá-lo até à morte.

No intuito de compreender melhor a constituição da personalidade doente da personagem, tal como ela se constrói ao longo da novela, o primeiro capítulo dedicou-se a estudar especialmente a relação entre espaço, tempo e personagem por meio do levantamento dos cronotopos mais relevantes e da carga simbólica das cores no contexto em que a personagem se localiza. Em seguida, os demais capítulos detiveram-se no estudo da construção do duplo, no papel desempenhado pelo espelho e no exame da possibilidade de enquadramento da obra no gênero que Todorov classificou como estranho.

Acreditamos ter contribuído de alguma forma para esclarecer aspectos ligados à estrutura da obra e ao estudo do caso patológico da personagem. Mesmo assim, ainda restaram muitos aspectos a ser melhor estudados, como a relação com a literatura de Dostoiévski ou o exame do foco narrativo nesta obra de José Rodrigues Miguéis, o que pretendemos fazer futuramente.

BIBLIOGRAFIA

ASSIS, Machado. “O espelho – esboço de uma nova teoria da alma humana”. In: *Obras completas de Machado de Assis*. São Paulo: Jackson Editores, 1970. v. 15.

ARAGÃO, Filho, Humberto Lima de. *José Rodrigues Miguéis e a intencionalidade do tríptico de Lisboa*. 2002. Tese de Doutorado. (Tese de Doutorado em Literatura Portuguesa) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

BAKHTIN, Mikhail (V. N. Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1979.

_____, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. O contexto de François Rabelais. 4a. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

_____. *Estética da Criação Verbal (Esthétic de la création verbale)*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. “Formas de tempo e do cronotopo no romance”. In: BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp, 1993.

BARAHONA, Margarida. “José Rodrigues Miguéis e o seu tempo”. In: MIGUÉIS, J. R. *Contos de José Rodrigues Miguéis*. Lisboa: Seara Nova: Editorial Comunicação, 1981.

BAUMANN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, Dialogismo e Construção do Sentido*. Campinas: UNICAMP, 1997.

_____. *A personagem* – 8ª ed. São Paulo: Ática, 2006. Série Princípios

BRANDÃO, Junito de Souza, 1926-1995. *Mitologia Grega*, 19ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

CABRAL, Eunice, *E-Dicionário de Termos Literários - Literatura Confessional* - coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>> (25/08/09).

CANDIDO, Antonio, [et al...] *O papel de personagem* In: *A personagem de ficção*. 11ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. Coleção Debates.

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. 21ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

CUNHA, Carla, s.v. "Duplo", *E-Dicionário de Termos Literários – Duplo* -coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>> (23/06/08).

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. *Seis passeios pelos Bosques da Ficção*. São Paulo: Editora Companhia das Letras – Tradução de Hildegard Feist : 1994

FARACO, Carlos Alberto et alii (orgs). *Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin*. Petrópolis: Vozes, 2006.

FARINA, Modesto *Psicodinâmica das cores em comunicação*. 4ª ed. São Paulo: Edgard Blucher, 1990

FERNANDEZ-BRAVO, Nicole. *O Duplo* - In: Brunel, Pierre (org.). *Dicionário de Mitos Literários*. Brasília: UNB/José Olympio, 1997. p. 261-287

FIORIN, José Luís. *Introdução ao Pensamento de M.Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

FONSECA, Eliane. *A palavra in-sensata: poesia e psicanálise*. São Paulo: Escuta, 1993.

FREUD, Sigmund. *Obras completas*. – v. V (*Sobre os sonhos*) – v. XVII (*O Estranho*) - Rio de Janeiro: Imago, 1996

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Prefácio de Cromwell. 2ª.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LACAN, J., *Escritos* (1966). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p 96-103.

LAING, Ronald David – *O Eu dividido*: Estudo existencial da sanidade e da loucura. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1978. v. VII.

_____. *O Eu e os outros: O relacionamento Interpessoal* – 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1972. v. IV

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo* (Ou a polêmica em torno da ilusão) – 7ª ed. São Paulo: Ática, 1994.

LOPES, Óscar. «O pessoal e o social na obra de Miguéis». In: *Cinco personalidades literárias*. 2ª ed. Porto: Divulgação, 1961.

MIGUÉIS, José Rodrigues – *Páscoa Feliz*. 4ª ed. Lisboa: Estúdios Cor, SARL, 1974.

MOISÉS, Massaud. *A Análise Literária* – 14ª ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

NEVES, Mário. *José Rodrigues Miguéis: vida e obra*. Lisboa: Caminho, 1990.

- NOVAES, Mariluci. *Os dizeres nas esquizofrenias – Uma cartola sem fundo*. São Paulo: Escuta, 1996.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores na escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- RANK, Otto. *O duplo*. Rio de Janeiro: Alba, 1939.
- RIBEIRO, Raquel de Sousa. *Páscoa Feliz: espaço e personagem*. 1987. (Tese de Doutorado em Literatura Portuguesa) Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987.
- ROSENFELD, Anatol. A visão grotesca. In: *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____, A. - *Literatura e personagem*. In: CÂNDIDO, A. *A personagem de ficção*. 11^a ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. Coleção Debates.
- ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*. Porto Alegre: L&PM, 1988.
- SARAIVA, António J. & LOPES, Oscar. *História da Literatura portuguesa*. 16^a.ed. Porto: Porto, s.d.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix/ USP, 1969.
- SCHNITZLER, Arthur. *Breve Romance de Sonho (Traumnovelle)*. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.
- SOBRAL, Adail. “Ato/atividade e evento” in: BRAIT, Beth (org.) *Bakhtin: Conceitos-Chave*: São Paulo: Contexto, 2007.
- TEGMARK, Max. “O jogo de espelhos dos universos paralelos”. *Scientific American*, São Paulo, Duetto, v. 1, n. 13, p. 36-47, jun. 2003.
- TODOROV, Tzvetan, *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- WIKIPEDIA: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Espelho>O espelho - pesquisado em 23/06/08
- VERNANT, J.-P. ET VIDAL-NAQUET, P. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

J58c Jesus, Anita Jovelina Brito de.

A construção do duplo e o sujeito cindido em Páscoa
Feliz. / Anita Jovelina Brito de Jesus. -- 2010.
93 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade
Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2010.

Bibliografia: f. 90-92.

Orientador: Marlise Vaz Bridi

1. Duplo. 2. Identidade. 3. Espelho. 4. Grotesco. 5. Personalidade.

CDD 808.3