

## **A culpa de Markheim: o duplo, a metáfora e o fantástico**

Davi Alexandre Tomm

Submetido em 17 de dezembro de 2014.

Aceito para publicação em 14 de dezembro de 2015.

*Cadernos do IL*, Porto Alegre, n.º 51, dezembro de 2015. p. 67-80

---

### **POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL**

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- (a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.
  - (b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
  - (c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.
  - (d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.
- 

### **POLÍTICA DE ACESSO LIVRE**

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>

Segunda-feira, 18 de janeiro de 2016

23:59:59

# A CULPA DE MARKHEIM: O DUPLO, A METÁFORA E O FANTÁSTICO

## MARKHEIM'S GUILT: THE DOUBLE, THE METAPHOR AND THE FANTASTIC

Davi Alexandre Tomm\*

**RESUMO:** *Este trabalho analisa o conto "Markheim", de R. L. Stevenson, pela perspectiva da literatura fantástica teorizada por Todorov, da teoria narratológica sobre a focalização e da teoria da metáfora de Paul Ricoeur. Mostrarei como o conto, que trata da temática do duplo, tem sua estrutura também duplicada, dividida em primeira e segunda parte, construída através dos diferentes níveis de focalização e da linguagem metafórica, utilizada para descrever aquilo da realidade que a linguagem comum não consegue descrever. Assim, enquanto as descrições realistas da primeira parte tratam da realidade ordinária ainda não deturpada pela consciência do protagonista, na segunda parte, a mudança na focalização e a linguagem metafórica ajudam o leitor a perceber o mundo perturbado da consciência culpada do assassino.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *duplo; fantástico; metáfora; focalização.*

**ABSTRACT:** *This paper studies the short-story "Markheim", by R. L. Stevenson, through the theoretical perspectives of Fantastic Literature, by Todorov, the narratological studies about Focalization, and the theory of metaphor, by Paul Ricoeur. I will explain how the short-story, that has the theme of the Double, has a twofold structure, divided in one first and one second part, that is structured through different levels of Focalization and the metaphorical language, that serves to describe the reality impossible of being described by the ordinary language. Thus, in the first part we have realistic descriptions that describe the ordinary reality non-disfigured by the protagonist's guilt consciousness, and, in the second part, the changing on Focalization and the metaphorical language help the reader to perceive the disturbed world of the murderer's guilty consciousness.*

**KEY-WORDS:** *double; fantastic; metaphor; focalization.*

O duplo é um tema recorrente na literatura mundial desde muito tempo e, apesar de suas modificações, aparece em diferentes narrativas até os dias atuais. O homem como um ser duplicado, dividido entre alma e corpo, razão e sentimento, bem e mal, consciente e inconsciente, é um assunto corrente nas artes. O século XIX parece ser o auge da representação desse tema na literatura, e a literatura fantástica está entre aquelas que mais contribuíram para o desenvolvimento e proliferação da temática; é nela que a problematização do homem dividido, cindido, duplicado em si mesmo, encontra terreno fértil para se desenvolver e crescer fortemente, já que essa literatura, como bem aponta Todorov (1981, p. 64), tem como um dos princípios – que reúne os assim chamados “temas do eu” – a questão dos limites entre espírito e matéria. Ora, é justamente aí que encontramos o lugar próprio do duplo, como manifestação não só da cisão de todo ser

---

\* Aluno de Mestrado na UFRGS, graduado em Letras pela UFRGS, bolsista CAPES/FAPERGS: tomm.davi@gmail.com.

humano, mas também de sua dualidade<sup>1</sup>. Apesar de a literatura fantástica do século XIX ter se desenvolvido amplamente na França, não podemos esquecer que também na Inglaterra (verifica-se o mesmo acontecendo em outros países, como Alemanha, Estados Unidos, Espanha e Rússia) encontram-se alguns belos e famosos exemplares dessa narrativa. Contudo, parece que, na Inglaterra, o conto fantástico desenvolveu-se mais a partir da segunda metade do século XIX, talvez por ainda ter sido muito forte naquele país a tradição dos Romances Góticos, que mantinham temas como o fantástico, o estranho, o maravilhoso, o medo e o terror no âmbito da narrativa longa.

É justamente na segunda metade do século XIX, na Grã-Bretanha, que encontramos um escritor que contribuiu para o desenvolvimento e popularização da temática do homem dividido ou duplicado: o escocês Robert Louis Stevenson atingiu considerável sucesso com a *novella*<sup>2</sup> policial *O médico e o monstro* (1886), que se tornou um dos clássicos da temática do duplo. Porém, poucos sabem que dois anos antes do famoso livro, Stevenson já havia escrito um conto em que o embrião de Dr. Jekyll e Mr. Hyde parece se misturar com o protagonista de *Crime e Castigo*, de Dostoiévsky, o atormentado e também dividido Raskolnikov. No conto “Markheim” (1884), a problemática do homem cindido pela culpa e pelo medo aparece de modo mais concentrada, em uma narrativa curta, construída artisticamente para levar o leitor a se juntar à mente culpada e atormentada de um criminoso, tornando este leitor quase um cúmplice do protagonista (ALLIATA, 2006). O conto é narrado por um narrador heterodiegético, que, usando da focalização interna, coloca a nós, leitores, dentro da cabeça do personagem, fazendo com que nos identifiquemos com ele e quase experimentemos aquela situação vivida, através do uso de uma linguagem metafórica muito bem construída, assemelhando-se ao que Ricoeur, em *A Metáfora Viva* (2005), chamou de “rede metafórica”. Essa focalização e a linguagem metafórica também possibilitam que o conto tenha a atmosfera e possua os elementos necessários, segundo Todorov (1981), para o classificarmos como fantástico.

No conto, Markheim é um jovem que, na noite de véspera de natal, vai até a loja/casa de um velho antiquário com a desculpa de comprar um presente para uma dama por quem ele está apaixonado, e esconde sua verdadeira intenção de matar o velho usuário para roubar seu cofre. Como afirma Michela Vanon Alliaia (2006), a primeira parte do conto é ainda permeada por uma atmosfera de realismo cotidiano, em que, aparentemente, acompanhamos o jovem Markheim indo comprar um presente na loja de um velho antiquário em uma noite de véspera de natal. Podemos notar esse realismo, por exemplo, pela forma bastante comum com que os relógios e seus ruídos são descritos: “O tique-taque de tantos relógios em meio ao amontoado de antiguidades da loja e o rumor das carruagens numa rua movimentada próxima dali preencheram o intervalo de silêncio.” (STEVENSON, 2013, p. 3). Após o crime, veremos como esses relógios assumirão um poder quase sobrenatural sobre o personagem, e a percepção que ele tem deles será totalmente alterada. Essa mudança acontece também porque, nessa primeira parte, a focalização permanece predominantemente externa. A descrição do

<sup>1</sup> A evolução desse tema até a contemporaneidade em que ele passa de uma duplicação para a multiplicação é com certeza um assunto interessante, mas não será abordado aqui, pois não faz parte do escopo desse trabalho, que se centra em uma narrativa do século XIX.

<sup>2</sup> Na literatura britânica, a classificação mais comum dos chamados grandes gêneros narrativos tem a *novel*, que no Brasil traduz-se por romance, a *short story*, o conto, e a *novella*, que seria um intermediário entre o primeiro e o segundo. Prefiro não traduzir aqui o termo por novela, devido à confusão que esse termo pode causar no contexto brasileiro.

tique-taque dos relógios, por exemplo, não nos é dada pela percepção de nenhum dos dois personagens, enquanto que, na segunda parte, isso muda radicalmente.

Essa focalização é, inclusive, de suma importância para o conto e para a forma como nós, leitores, nos relacionamos com o personagem. Segundo Alliaia (2006, p. 301), a estrutura do conto inteiro se baseia na consciência do personagem principal, e o conto torna-se “constrangedor”<sup>3</sup> justamente porque vemos a vítima, o velho antiquário, pelos olhos do criminoso. No entanto, a autora parece não perceber algo fundamental: a focalização na primeira parte do conto não está em Markheim, e a vítima, assim, nos é apresentada muito mais por suas próprias palavras, através do discurso direto:

O senhor vem me procurar no dia de Natal, quando sabe muito bem que estou sozinho em casa, com portas fechadas e decidido a recusar negócios. Pois bem, vai ter de pagar por isso; vai ter de pagar por me perturbar, quando eu deveria estar cuidando da minha contabilidade (STEVENSON, 2013, p. 1).

Mais adiante ele ainda arremata: “‘Eu?’ gritou o antiquário. ‘Eu, amar! Nunca tive tempo para isso, nem tenho agora para todo este disparate’” (STEVENSON, 2013, p. 5). Dessa forma, a mesquinhez e a vulgaridade comercial do antiquário não nos são dadas pela ótica, ou “ponto de vista”, de Markheim, mas antes pelo narrador, ou pelo próprio comportamento e palavras do personagem, através desse discurso direto que, de certa forma, predomina a primeira parte. É interessante que nessa primeira parte é antes o antiquário que acaba sendo um focalizador. Em determinado momento, quando Markheim recusa veementemente o espelho de mão como presente para a futura esposa, o antiquário é quem examina o jovem:

O antiquário *olhou* para seu interlocutor mais detidamente; aquilo era *estranhíssimo*, Markheim não parecia estar rindo; havia algo em sua expressão que revelava uma ávida centelha de esperança, mas nenhum sinal de brincadeira (STEVENSON, 2013, p. 4 – grifos meus).

Note como o advérbio “estranhíssimo” marca bem a focalização interna no velho antiquário, já que é uma opinião sua, uma interpretação que ele está fazendo da expressão de Markheim. Além disso, logo depois dessa descrição, marcada pela dúvida quanto ao que está vendo (como atesta o “estranhíssimo”), temos o antiquário perguntando: “Aonde o senhor que chegar?” (STEVENSON, 2013, p. 5), o que complementaria a dúvida quanto à interpretação feita da expressão de Markheim. Ou seja, nessa primeira parte, ao contrário do que afirma Alliaia, a focalização, predominantemente externa, dá lugar a uma focalização interna que não é de Markheim, mas do velho que será vitimado. Aliás, o trecho citado é a única vez em que temos um acesso ao protagonista que não seja pela focalização externa do narrador – o que ocorre na primeira parte –, ou pela focalização interna dele próprio, na qual mergulhamos apenas na sua interioridade – o que ocorre na segunda parte. É curioso inclusive como, ao longo da narrativa, devido a seu comportamento, temos a impressão de estarmos diante de um jovem, sendo só no final, revelado pelo seu duplo, que ele, na verdade, já tem trinta e seis anos.

<sup>3</sup> No original consta “compalling”. Todos os trechos de textos em inglês sem traduções publicadas e que forem citados em português, são traduções minhas. A partir de agora, colocarei o texto original em notas de rodapé apenas quando forem citações de trechos mais longos e não apenas termos técnicos. Estes, quando necessário, devido a alguma dúvida ou dificuldade de tradução, terão o original introduzido diretamente no texto, entre colchetes.

É importante destacar o funcionamento marcante dessa focalização. Na medida em que o narrador não faz de Markheim o focalizador nessa primeira parte, a imagem que o leitor recebe do usurário não fica comprometida, já que não sabemos de sua mesquinhez, avidez por dinheiro e sua vida árida e solitária pelo assassino tendencioso, mas de uma forma quase objetiva, pelas palavras do próprio personagem e pelo jeito como ele se porta. O narrador, desse modo, também se abstém de mostrar quem é esse velho comerciante, deixando o personagem como que falar por si mesmo, mostrar-se a si mesmo, sem nenhuma visão tendenciosa do assassino. Já a forma como Markheim nos aparece é diferente: nunca temos uma imagem completa dele na primeira parte, apenas pequenos fragmentos. Ao contrário do antiquário, não temos nenhuma descrição física de Markheim; ele nos é apresentado, além do momento em que o comerciante percebe algo “estranhíssimo” na sua expressão, apenas pela focalização externa, através das pequenas reações dele aos atos do seu interlocutor, como quando este se abaixa a primeira vez, para pegar o espelho e lemos: “e foi só ele fazer isso para que um estremecimento percorresse o copo de Markheim, um impulso repentino na mão e no pé, um sobressalto inesperado em face de tantas paixões tumultuosas” (STEVENSON, 2013, p. 3). O narrador não nos diz que Markheim sentiu um estremecimento e etc., mas nos relata de forma externa o que ele sentiu, tanto que ele não é o sujeito da ação; o estremecimento é o agente que percorre o corpo do jovem, que é mero paciente experimentando a sensação.

Ora, esse tipo de focalização, que se mantém um tanto distante do personagem principal, ajuda a aumentar o suspense nessa primeira parte. Como bem nota Alliata (2006), a primeira parte do conto, além do tom realista, é marcada pelo gênero do suspense, pois não sabemos quem são aquelas pessoas, nem o que vai acontecer, muito menos o que quer o personagem-título do conto. O suspense advém do fato de que nem nós, nem o velho antiquário, sabemos as reais intenções de Markheim; a forma como este personagem vai sendo mostrado para nós, leitores, faz-nos sentir a mesma suspeita que tende a dominar o comerciante, até que finalmente o assassinato é cometido, no primeiro clímax da história. A partir daí, haverá uma mudança no estilo e no gênero do conto: não lemos mais as descrições e os diálogos de tons realistas; entramos no terreno do psicológico, com um teor quase surrealista; saímos do suspense e entramos no fantástico. O duplo, então, por enquanto, não é representado na esfera do conteúdo, como um dos temas da história, mas aparece como elemento estruturante da própria narrativa (Alliata, 2006).

Na segunda parte, a mudança ocorre no estilo, como já se vê no parágrafo exatamente seguinte à morte do antiquário:

Naquela loja, o tempo era contado com um coro de pequenas vozes, algumas imponentes e vagarosas como convinha à sua idade avançada; outras, tagarelas e apressadas. Todos anunciavam os segundos num intrincado coro de tique-taques (STEVENSON, 2013, p. 6-7).

A focalização, aqui, ainda é externa, mas notamos o quão diferente é essa descrição dos relógios daquela anterior: saímos, pois, do tom realista e os relógios passam a ser um coro de intrincadas e pequenas vozes (o fato de que os objetos assumem características humanas será tratado mais adiante). Conforme Alliata (2006, p. 304), a narrativa torna-se fantástica, e essa segunda parte é, então, “rica no tom psicológico” e “impregnada por uma qualidade alucinatória”.

Após a morte do usurário, adentramos no mundo conturbado da consciência culpada de Markheim, que começa a perceber as coisas a sua volta de um modo diferente: os objetos perdem seu realismo e tornam-se metáforas dessa consciência do personagem: “os arredores se transformam em uma objetificação da sua própria consciência culpada” (ALLIATA, 2006, p. 304)<sup>4</sup>. No trecho que segue logo após o coro dos relógios, notamos também a mudança na focalização, que, agora, é dividida entre o narrador e o personagem:

Apavorado, ele *olhou* para todos os lados. A vela se encontrava sobre o balcão, a chama oscilava solene com a passagem de uma corrente de ar; e com esse movimento insignificante a loja se encheu de um alvoroço silencioso, mantendo-se agitada como um mar: as sombras altas oscilavam e os volumosos borrões de escuridão cresciam e depois minguavam, como no balanço de uma respiração; os rostos nos retratos e os deuses de porcelana deformavam-se em ondulações qual imagem na água. A porta interna se mantinha entreaberta e espreitava aquele cerco de sombras com seu longo feixe luminoso a intrometer-se como um dedo acusador (STEVENSON, 2013, pp. 6-7, grifo meu).

A focalização interna em Markheim mostra desde a primeira palavra o estado em que o personagem se encontra: “apavorado”. Sabemos que agora o protagonista sentirá o peso de seus atos, e isso se reflete na forma como ele percebe as coisas ao seu redor, as descrições realistas dos relógios dão lugar às metáforas, e os objetos ganham características naturais, como a sala “agitada como um mar” e a porta que “espreita”; o mundo inanimado ganha características animadas. Interessante notar também que essa é a primeira vez que temos uma visão mais panorâmica, enquanto antes a focalização externa do narrador mantinha-se nos personagens e nos objetos próximos a eles. O espaço físico, na primeira parte, não é descrito: sabemos apenas que há um “misto de claridade e escuridão dentro da loja” (STEVENSON, 2013, p. 1), e que o lugar está amontado de antiguidades. Esse espaço físico ganha dimensão e detalhes apenas na segunda parte, depois da morte do dono, já pela percepção alterada de Markheim: o espaço físico vira eminentemente psicológico (voltaremos a ter uma descrição mais realista do ambiente apenas lá no final, no quarto do antiquário, momentos antes da aparição do duplo, mas isso será discutido mais adiante). Com a morte do comerciante, Markheim, e junto com ele o leitor, percebe todo o ambiente a sua volta; a dimensão do que ele havia feito e do que estava acontecendo começam a se formar aos poucos a partir de cada objeto que, assumindo formas naturais, algumas quase humanas, acusam o assassino:

Sua mente achava-se às voltas com esse pensamento quando, primeiro um, depois outro, e mais outro, com todas as variações de ritmo e voz – uns profundos como o sino do torreão de uma catedral, outros soando com suas notas agudas o prelúdio de uma valsa –, os relógios começaram a anunciar três horas da tarde.

[...]

Em diversos espelhos luxuosos, alguns de fabricação local, outros procedentes de Veneza ou Amsterdã, viu seu rosto repetido muitas e muitas vezes, como se os reflexos fossem um exército de espiões (STEVENSON, 2013, p. 8).

---

<sup>4</sup> “the surroundings are transformed into an objetification of his own guilt-ridden conscience”

No último trecho citado, são os próprios reflexos do personagem que se tornam acusadores, mas isso devido justamente aos espelhos, que, como já visto na primeira parte, são objetos importantes na trama – algo bastante comum nas narrativas que apresentam o tema do duplo. É interessante que essa percepção dos objetos se complementa justamente com a forma como a vítima morta nos é mostrada:

O aspecto humano praticamente já a abandonara; como um terno que tivessem enchido de farelo, os membros jaziam esparramados, e o tronco dobrado, no chão; e ainda assim a coisa lhe causava repulsa (STEVENSON, 2013, p. 12).

Essa focalização é um pouco mais complicada, pois, como explica Bal (2009) ao abordar a focalização dupla, não há indicação da mudança de nível do externo para o interno porque não há verbo de percepção, sendo referido apenas que Markheim “aproximou-se” (STEVENSON, 2013, p. 12) da vítima. No entanto, o estilo dessa descrição, opondo-se ao estilo geral com que o narrador externo focaliza as coisas, aproxima-se da forma como a mente de Markheim percebe tudo após o assassinato. Além disso, como dizem Herman e Vervaeck (2005), pistas textuais, como recursos linguísticos, são indicações importantes para a focalização; nesse caso, o verbo “tivessem”, ao ser colocado na terceira pessoa do plural, assume uma forma mais subjetiva, comum a uma focalização interna, contrapondo uma forma mais objetiva, que seria comum a uma focalização externa, na qual se poderia usar o *que tivesse sido*, por exemplo. Por fim, o comentário final do trecho, sobre a repulsa que o corpo causava nele, mostra definitivamente que, apesar de não termos um termo de percepção, estamos vendo aquele corpo através dos olhos e da percepção de Markheim, que já se encontra em estado bem alterado da consciência; é através dessa consciência culpada que vemos um corpo que “lhe causava repulsa”. Após a morte do comerciante, Markheim, fica tão atormentado pela culpa e pelo peso de seu ato que sua mente sofre a cisão tão comum do homem dividido que o duplo representa. Sua percepção, então, também é cindida e duplicada: se por um lado as coisas ao seu redor ganham vida, tornando-se seres vivos, ou transformando-se em objetos diferentes (como os relógios que soam como sinos), e o ambiente enche-se de sombras, por outro, o corpo do antiquário, já sem vida, torna-se uma coisa, um saco de farelos com membros flácidos. A única vida que havia ali se foi, e o vazio da casa passa a ser ocupado pelas únicas coisas que ainda restam, os objetos.

Porém, não é só a visão de Markheim que está alterada, mas também sua audição. O silêncio que toma conta do ambiente com a morte é cortado pelo som dos relógios, dos passos das pessoas na rua ou nas casas vizinhas e, às vezes, os sons dos seus próprios passos parecem assustá-lo. Falta a vida do outro no ambiente, que é invadido pela vida que está lá fora, através dos ruídos. A presença do outro, no conto, se dá através desses fenômenos da percepção adulterada de Markheim, que representam sempre o terror acusador da culpa e o medo de ser pego. Já não se sabe mais, nem o protagonista, nem nós leitores, se os sons e imagens são reais ou produções da consciência do assassino. Nesse ponto, aparecem vários elementos dos temas do fantástico (TODOROV, 1981, p. 49): desde a definição mais geral que o teórico dá, de que o fantástico seria “como uma *percepção* particular de acontecimentos estranhos” (grifo do autor), e nesse caso o termo *percepção* é central; até os elementos característicos dos temas do eu, como o desaparecimento dos limites entre espírito e matéria, em que o passar do espírito à matéria torna-se possível, e o inverso, passagem da sensação à ideia, em que esta última se torna sensível, também é possível. Nesse

conto, temos os dois casos, tanto as ideias de Markheim transformam a percepção que ele tem dos objetos, quanto os próprios objetos transformam as ideias dele. Como já dito antes, espaço físico e espaço psicológico se interpenetram de um jeito no qual a alteração do segundo faz quase sumir o primeiro. Percepção e realidade tornam-se uma só coisa, exatamente como diz Todorov (1981), acabando com os limites entre o sujeito observador e o objeto observado.

Tal metamorfose dos objetos, através da relação perceptiva de Markheim com eles, recai sobre um objeto específico e que é, provavelmente, como já dito antes, paradigmático nesse conto: os espelhos. Segundo Todorov (1981, p. 62):

[É] possível generalizar o fenômeno das metamorfoses e dizer que uma pessoa poderá multiplicar-se facilmente. Todos nos sentimos *como* várias pessoas: neste caso, a impressão terá que encarnar-se no plano da realidade física. [...] Tomada literalmente, a multiplicação da personalidade é uma consequência imediata do possível passo entre matéria e espírito: a gente é várias pessoas mentalmente, e se converte em várias pessoas fisicamente (grifos do autor).

No caso do conto de Stevenson, antes do aparecimento do ser na parte final, a multiplicação, que no caso de Markheim é apenas uma duplicação, acontece no plano físico através dos objetos. Segundo Tymms (1949), há uma longa tradição da representação do duplo em objetos ou imagens, talvez ligada às variadas origens desse fenômeno. Aqui, a cisão de Markheim e sua duplicação se dão pelos objetos e pelo próprio ambiente ao seu redor, já que a própria casa torna-se uma representação da sua consciência, torna-se uma “caverna” (STEVENSON, 2013, p. 14) cheia de ruídos que lhe assombram a todo o momento. Ora, assim como a caverna é um símbolo bastante comum da interioridade, do consciente e, principalmente, inconsciente humano, os espelhos são, por excelência, símbolos da cisão da consciência ou da culpabilidade, como bem afirma o próprio Markheim para o usuário, antes de matá-lo, quando se recusa a aceitar o objeto como presente para a suposta dama, pois eles são “uma maldita lembrança dos anos, pecados, desatinos, esta consciência portátil!” (STEVENSON, 2013, p. 4). Ora, é justamente por esse motivo que o jovem se sobressalta e fica nervoso ao receber o objeto das mãos da futura vítima: aquela consciência portátil estava lhe encarando; a sua própria consciência estava lhe encarando, e passaria a fazer isso mais frequentemente, depois do crime cometido, através de todo o ambiente a sua volta.

É notável como toda essa segunda parte representa a vida interna do personagem através de uma linguagem ricamente metafórica, que descreve a subjetividade de Markheim através do modo como ele percebe as coisas e de suas reações a estas percepções. Ou seja, para Alliata (2006), a visão de mundo que encontramos no conto é a da confissão de uma consciência torturada e a da dualidade humana, e, nesse sentido, as metáforas espalhadas pelo texto vão construir uma rede metafórica que preparará e se ligará à metáfora principal da narrativa como um todo: o duplo. Portanto, é importante darmos uma rápida olhada na teoria de Paul Ricoeur sobre a metáfora.

Em seu livro *A metáfora viva* (2005), Ricoeur apresenta uma teoria da metáfora que procura mostrar que o texto metafórico – tanto o lírico, quanto o narrativo – tem também uma referência fora dele mesmo, ao contrário do que afirmam a maioria das teorias estéticas. Essa é uma visão que irá acompanhar todo seu trabalho posterior, embasando inclusive sua obra *Tempo e narrativa* (2010), na qual a sua tese sobre a referência metafórica:

Implica que também os textos poéticos falem *do* mundo, embora não o façam de modo descritivo. A referência metafórica [...] consiste no fato de que a supressão da referência descritiva – supressão que, numa primeira aproximação, remete a linguagem a si mesma – revela ser, numa segunda aproximação, a condição negativa para que seja liberado um poder mais radical de referência a aspectos de nosso ser-no-mundo que não podem ser ditos de maneira direta. Esses aspectos são visados, de modo indireto, mas positivamente assertivo, por intermédio da nova pertinência que o enunciado metafórico estabelece no nível do sentido, sobre as ruínas do sentido literal abolido por sua própria impertinência (RICOEUR, 2010, p. 136 – grifo do autor).

Desse modo, as metáforas transmitem alguma verdade sobre a realidade do mundo em que vivemos (KAELIN, 1995), mas justamente aquela realidade, ou aquele mundo, que não pode ser alcançado, descrito, pela linguagem ordinária. Segundo a interpretação de Eugene F. Kaelin (1995), o significado ontológico de qualquer texto metafórico está na não diretividade da referência metafórica, que obriga o leitor a interpretar o “ver-come” do mundo ficcional refletido tanto no sentido da afirmação metafórica, quanto na referência da cópula “ser”. Em *Markheim*, as metáforas mostram como o ambiente ao redor do personagem muda através da sua percepção, pois o sujeito da percepção, aqui, não é mais aquele centrado e racional, mas o sujeito cindido e atacado pela consciência culpada e pela pressa em terminar o que começou; o eu absoluto está em contradição consigo mesmo e, por isso, não percebe os objetos a sua volta com suas características “reais” ou “naturais”, mas como extensões de sua própria interioridade. Por isso, a rede metafórica vai representar o progressivo desenvolvimento da ruptura da consciência desse personagem, até que essa ruptura se torne “física” na figura do ser sobrenatural que aparecerá no final, a metáfora que resume, em si, todas as outras metáforas.

Mas, afinal, o que é essa tal rede metafórica? Ricoeur (2005) explica a rede metafórica quando trata da teoria dos modelos. Segundo ele, “a metáfora é para a linguagem poética o que o modelo é para a linguagem científica quanto à relação com o real” (RICOEUR, 2005, p. 366). Os modelos funcionam para a linguagem científica como uma ferramenta heurística, que, através da ficção, destrói a interpretação inadequada de algo, para conduzir a uma mais adequada, ou, nas palavras de Max Black, citado por Ricoeur, “o modelo é um instrumento de redescritção” (RICOEUR, 2005, p. 366). No entanto, não é apenas a metáfora como enunciado metafórico, como um discurso breve reduzido a uma frase, que corresponde ao modelo, mas “uma rede complexa de enunciados; seu correspondente exato seria a *metáfora continuada*” (RICOEUR, 2005, p. 371 – grifo do autor), ou o texto metafórico como um todo, é ele que “projeta um mundo” (RICOEUR, 2005, p. 371). Assim, na interpretação de Eugene F. Kaelin (1995, p. 171), a primeira referência do texto metafórico é “o campo semântico que a delimitação verbal da superfície organiza num mundo representacional”. Porém, o texto metafórico somente atingirá seu acabamento quando seu próprio mundo representacional se transformar num símbolo dos elementos míticos que estão fora dele, ou seja, o próprio mundo, ou, para assumir o vocabulário de Ricoeur (que ele vai buscar em Heidegger): nosso ser-no-mundo.

O conto *Markheim* projeta, neste caso, o mundo da consciência culpada de Markheim, como também representa a problemática universal do tempo, que, para Ricoeur, é uma dimensão da existência humana metaforizada pelas narrativas, e, para Todorov (1981), é também um dos elementos a sofrer mudança perceptiva nos contos fantásticos com temas do eu. Para Markheim, este é um problema central: “O tempo, agora que a ação havia sido praticada; o tempo, que se esgotara para a vítima e havia se

tornado urgente e crucial para o assassino” (STEVENSON, 2013, p. 8). O tempo passa a representar não só uma necessidade de urgência para ele completar o seu crime, como também um representante do passado, daquilo que ele cometeu e não pode mais desfazer, e, nessa junção, ele acaba sendo, também, o presente do personagem. Não é por nada que, como bem nota Allia, este elemento vai se tornando mais e mais uma dimensão interior, e, assim como o interior do personagem está dividido, o tempo também se divide:

Não fazia muito tempo, aquele rosto se movimentara a cada novo sentimento, a boca pálida falara, o corpo estivera cheio de vitalidade e de energias que era capaz de controlar; e agora, e por um gesto dele, aquela porção de vida havia sido interrompida, da mesma forma que o relojoeiro interrompe com o dedo o bater do relógio. Assim ele raciocinou em vão [...] (STEVENSON, 2013, pp. 13-14 – grifos meus).

É notável como essa cisão entre vida e morte é marcada pela ação do assassino, que se compara justamente ao relojoeiro que interrompe o funcionamento dos relógios. Assim como o tempo age sobre Markheim fazendo-o ter medo do que virá e fazendo-o sentir culpa do que já fez, também o personagem se coloca como um agente do tempo, que foi capaz de interromper o tempo de uma vida. Mais uma vez as metáforas se emaranham no texto, preparando o despertar final. Tempo de vida e tempo de morte encontram-se no ato criminoso de Markheim e vão se encontrar no desfecho que será dado para ele; no primeiro, ele é o senhor do tempo, mas, depois, ele será a vítima.

Segundo Kaelin (1995), as metáforas emaranhadas no discurso do texto narrativo servem justamente a uma estratégia discursiva que pretende evitar um modo direto de expressão, permitindo ao artista, desse modo, dar “uma interpretação mítica a símbolos mais primários, experimentando assim, uma nova significação” (KAELIN, 1995, p. 173). No caso desse conto, principalmente o espelho antecipa o que veremos, pois será o símbolo da consciência culpada e cindida, símbolo do passado criminoso, e, ainda na primeira parte, símbolo do futuro do rapaz, que já sabe que irá matar o velho. Depois do assassinato, todos os outros objetos e o ambiente irão assumir a mesma qualidade do espelho. Stevenson, dessa forma, utiliza-se destes símbolos antigos, justamente para construir esse mundo da consciência e, através da focalização interna em Markheim, convida o leitor a experimentar e compartilhar essa realidade interna, esse mundo do jovem assassino, esse “ser-no-mundo” de um criminoso que luta com a culpa. Como diz Allia (2006), o leitor e o personagem estão envolvidos num ato de interpretação, que envolve a avaliação das intenções do protagonista, pois Markheim também está se interpretando, interpretando seu ato, buscando entender a si mesmo, como ficará muito mais claro no seu diálogo com o seu duplo. Por isso, essas metáforas vão preparando o momento final, em que a aparição dessa figura sobrenatural vai possibilitar o diálogo em que Markheim vai não só avaliar seu ato recente, como seu passado de delitos, vai se interpretar, assim como nós, leitores, interpretamos a narrativa e o personagem. O jovem vai tentar, de todas as maneiras, provar suas razões para ter feito o que fez, tentando mostrar-se um pecador justificado. A metáfora da “terra de gigantes” (STEVENSON, 2013, p. 25) na qual ele nasceu, serve justamente para tentar provar que ele é um indefeso, um coitado em um mundo cruel, e que seus atos se justificam pelo simples fato de que ele irá, agora, tornar-se uma pessoa melhor<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> A intertextualidade desse conto com *Cirme e castigo* de Dostoiévsky é evidente e já explorada em artigos, inclusive o de Allia, aqui citado. Justamente por isso nos abstermos de trazer à tona essa relação.

Ora, não é por acaso, então, que esse momento do desenlace aconteça num ambiente propício para que nós, leitores, assim como Markheim, fiquemos em dúvida quanto à natureza do duplo (dúvida essa que, a meu ver, mantém o efeito do fantástico):

O ambiente achava-se um tanto desarrumado, sem nenhum tapete e repleto de caixotes e de mobílias que não combinavam entre si: uma série de *tremós*, nos quais pôde observar-se dos mais variados ângulos, como um ator no palco; muitos quadros, com e sem moldura, encostados à parede (STEVENSON, 2013, p. 17 – grifos meus).

A desorganização e aridez do ambiente nos dá uma ideia da vida passada do seu proprietário, mas também se ligam de modo singular à própria desorganização e tumulto da consciência do protagonista. Porém, mais significativos são os espelhos (“tremós” são espelhos de aparadores, ou emoldurados para se colocar entre dois vãos de uma parede interna) novamente aparecendo. Dessa vez, são muitos, refletindo os mais variados ângulos do personagem, como se ele fosse um ator num palco, representando as várias máscaras ou identidades que assumimos como atores sociais. Ora, se antes os reflexos eram quase que pequenos e múltiplos seres ou apenas olhos, agora, Markheim se vê de corpo inteiro, de vários ângulos e está exposto; sua imagem aparece mais límpida e clara, como se sua consciência, tendo ele chegado ao objetivo final de seu plano e estando tão próximo de concluí-lo, estivesse agora calma e não mais o acusasse como antes; pelo contrário, era como se exibisse: “ele sabia que podia contar com um alívio em suas apreensões” (STEVENSON, 2013, p. 17).

Novamente há uma súbita mudança no próprio tom da narrativa em todo esse parágrafo: o barulho da chuva não o perturba, é “natural e agradável”, o som de um piano e cânticos religiosos soavam ao longe, e a música era “majestosa” e “confortante”, e ele até se permite sorrir com o som dos cânticos. As coisas perdem, por instantes, a aparência sobrenatural e acusadora; sua percepção volta ao “normal”<sup>6</sup>. Justamente no ápice do seu plano, quando ele está para realizar seu objetivo final, sua consciência se limpa, se torna, aparentemente, mais clara e menos pesado, como se fosse possível o apagamento de toda a culpa anterior. No entanto, é justamente neste estado de clareza perceptiva e de leveza da consciência que ele, então, ouvirá o som de passos na escada, e, a partir daí, o terror voltará a dominá-lo. É interessante como a primeira aparição do duplo é narrada através da focalização externa, ajudando a manter o suspense necessário para que o efeito de fantástico ocorra, pois nós, leitores, assim como Markheim, permanecemos em dúvida quanto ao que é o ser que aparecerá. O fato de a criatura ser descrita aparecendo na porta, através da focalização externa, justamente no momento de clareza e limpidez da consciência perceptiva do protagonista, parece que nos faz vacilar entre saber se é um delírio do assassino, e a coisa é apenas seu próprio reflexo em um dos espelhos, ou se é realmente um ser sobrenatural. Porém, logo em seguida há a mudança no nível da focalização:

Markheim ficou parado, encarando-o com os olhos arregalados. Talvez houvesse algo a embaçar sua visão, porque o contorno do recém-chegado parecia modificar-se e ondular-se como o dos ídolos na loja iluminada pela

---

Mas também se pode notar um tema bastante comum da literatura escocesa, principalmente do século XIX, que é essa do pecado justificado, que tem relação com o contexto puritano daquele país, e que colocava em jogo o problema da doutrina da justificação.

<sup>6</sup> Pensemos, aqui, apenas no uso mais comum dessa expressão, sem querer entrar em uma discussão técnica sobre patologias ou mesmo sobre o que é ou não normal.

luz trêmula da vela; por alguns momentos achou que *conhecesse*; em outros, julgou que se parecia *consigo mesmo*; e durante todo o tempo lá estava em *seu* peito, como uma sensação de terror quase palpável, a convicção de que aquela coisa não era da Terra nem era de Deus (STEVENSON, 2013, p. 19 - grifos meus).

Os grifos no trecho são justamente para mostrar os vários elementos textuais, além do verbo de percepção “encarar”, que comprovam a focalização interna. Essa mudança ajuda a manter justamente a nossa dúvida, que agora se junta à de Markheim: o ser é parecido com ele, é conhecido e é sobrenatural (nem da Terra nem de Deus), talvez seja um demônio, como o próprio personagem cogitará mais adiante. Desse modo, a dinâmica entre a focalização externa e a interna nos mantém vacilantes quanto à natureza desse ser: agora, é justamente por percebermos através de Markheim que os dois se parecem, que a vacilação continua, e continuamos sem respostas quanto ao que é aquele ser. A dúvida não será desfeita no diálogo dos dois, no qual o ser afirma conhecer Markheim melhor do que ninguém, e através do qual ele mostrará que nenhum dos argumentos do assassino serve para justificar seus atos. Então, agora, é esse ser que fará o assassino revisitar seu passado, para repensar o presente e mudar seu futuro. O duplo, aqui, traz de volta o tempo metaforizado; ele é não só a condição atual do protagonista (a ansiedade para fazer o que tinha de fazer e a culpa pelo que fez), como a condição do próprio tempo humano em geral: a narrativa metaforiza o tempo humano, mostrando os entrelaçamentos do passado, presente e futuro, e apontando para a finitude indelével de nossa existência (RICOEUR, 2010). Através do diálogo, o duplo faz Markheim decidir se entregar, e essa decisão aponta indubitavelmente para a sua morte, já que pelo crime cometido, na época, seria condenado à força. É o duplo quem o fará tomar a decisão que levará a seu fim, desvelando claramente sua natureza finita; é o duplo como metáfora não só de sua cisão, mas desse tempo que se junta em um único momento de total descoberta, revelação e decisão.

É também através da conversa com seu duplo que o próprio Markheim expressará em palavras a sua dualidade e a dualidade de qualquer ser humano:

Será que uma parte de mim, aquela que é a pior, prevalecerá até o final sobre a melhor? O mal e o bem correm vigorosos em mim, arrastando-me para ambos os lados. Não amo apenas uma coisa, amo todas. Posso conceber grandes feitos, renúncias, martírios [...]. E deveriam então apenas os meus vícios dirigir minha vida enquanto minhas virtudes permanecem infrutíferas, como algum traste inútil da mente? Não creio; o bem também é uma fonte de ações (STEVENSON, 2013, p. 26).

O duplo, então, ao voltar ao passado do personagem, mostra-lhe como ele, apesar de seu argumento de que pode também agir pelo bem, vem piorando seus atos e agindo sempre cada vez pior, o que culmina no presente ato de assassinato, e aponta para um possível futuro de ações piores. Ou seja, o duplo vem aqui novamente resgatar o tempo e mostrar que Markheim, apesar de sua dualidade, tão comum aos homens, entregou-se apenas a um dos seus lados, o mal, e que, para realmente se regenerar, só há uma saída: entregar-se e aceitar a morte que certamente será sua condenação.

Esse duplo seria, então, aquilo que Ricoeur (2005, p. 371), tomando o termo de Max Black, chama de “arquetipo”, que teria um caráter “radical” e outro “sistemático”, os quais organizam a rede de metáforas: “Por esses dois caracteres, o arquetipo tem uma existência menos local, menos pontual que a metáfora: ele cobre uma área de experiências ou de fatos” (RICOEUR, 2005, p. 372). O arquetipo do duplo, então,

organizaria a rede metafórica, em que as metáforas dos *espelhos*, das *imagens de quadros*, das *portas*, dos *relógios*, do *sótão* e da *caverna*, estariam ligadas e incluídas nesse arquétipo final do ser que convence Markheim a se entregar, através de uma mudança na própria percepção do tempo, pois o diálogo final dos dois engloba passado, presente e futuro do personagem em um único e singular momento. É interessante notar quanto a essa questão, como a narrativa novamente se dobra, pois esse momento do diálogo final remete a um momento anterior em que Markheim, ao revirar o corpo inerte de sua vítima sente-se repugnado pelo sangue que ele vê escorrer do corpo, o que o faz lembrar a sua infância:

Fez com que ele voltasse no mesmo instante a um certo dia de festejos num povoado de pescadores: um dia cinzento, com um vento ruidoso, muitas pessoas na rua, o som forte de metais, o ressoar de tambores, a voz nasal de um cantador de baladas; e um garoto que ia de um lado para o outro, engolido pela multidão, dividido entre o interesse e o medo, até avistar, revelando-se na principal área da festa, uma barraca e uma grande tela com quadros grosseiros, pintados em conres berrantes: Brownrigg e a criada inexperiente, os Mannings e o convidado assassinado, Weare e a coronhada fatal de Thurtell, e mais uma vintena de crimes célebres. A coisa era tão nítida quanto uma ilusão; ele era novamente aquele menininho; mais uma vez, com a mesma sensação de revolta física, olhava para aquelas imagens repulsivas (STEVENSON, 2013, p. 13).

Essa lembrança já aponta para o que o duplo falará do personagem, assim como aquilo aponta para esse momento: Markheim defende-se dizendo que é apenas vítima da própria vida e que este será o último crime que cometerá, mas o seu duplo lhe diz que ele vem cometendo crimes cada vez piores, desde seus quinze anos, até chegar ao fundo do poço com o assassinato. Ora, o garotinho indefeso que corre pela feira e já é dividido entre o interesse e o medo já contém esse Markheim que depois apelará para sua vida difícil. Note que ele está dividido pelo interesse e pelo medo, mas interesse pelo que? Vemos então que ele é atraído pelas pinturas que estão na área principal da feira, pinturas de criminosos famosos da época. Então, ele é atraído pelo interesse por ver estes crimes? Provavelmente. Mas logo depois, ele sente revolta física, entre o segundo elemento da divisão, o medo. Exatamente como o Markheim adulto, ainda dividido pelo interesse e pelo medo, ainda indo de um lado para o outro, jogado pela multidão, como ele afirmar que a vida faz com ele. Mas, então, o duplo lhe avisa:

Há três anos, teria estremecido só de ouvir falar em assassinato. Será que ainda existe algum crime, alguma crueldade ou maldade diante da qual o senhor recue? Daqui a cinco anos devo descobri-lo praticando tal ato! Para baixo, cada vez mais baixo, assim é o seu caminho; nada, a não ser a morte, será capaz de detê-lo (STEVENSON, 2013, p. 26)

Assim, o menino dividido da infância, repugnado após o interesse pelas imagens de crimes famosos, volta à tona, nesse momento em que, novamente, passado, presente e futuro se encontram. É como o retrato metafórico de uma consciência que se auto-analisa, que se interpreta, que olha para seu passado, analisa seu presente e percebe o rumo provável de seu futuro: ser mais uma figura de criminoso famoso pintada e que, no passado, apesar do interesse, lhe causou “revolta física”. É exatamente após ouvir o presságio do seu duplo que Markheim percebe a verdade e decide se entregar.

O conto de Stevenson, desse modo, representa o mundo da interioridade do personagem através da exterioridade e da percepção alterada que ele tem das coisas.

Somos, como leitores, convidados a acompanhar e sermos, de certa forma, cúmplices desse assassinato (Alliata, 2005) e de toda a jornada de Markheim pelo abismo de sua culpa e de seu desespero em se justificar. A linguagem metafórica, então, não só retrata a cisão do sujeito autoconsciente, que passa a não ter mais total controle sobre a percepção e representação dos objetos a sua volta, como também reflete um mundo que é real, mas não pode ser descrito de modo direto pela linguagem ordinária: o mundo da culpa e do terror. Como bem quer Ricoeur (2005 e 2010), a linguagem metafórica referencia não a realidade ordinária que todos conhecemos, e sim aquela que nos é estranha e conhecida ao mesmo tempo, aquela que nos é tão cara e tão difícil de expressar, nossa interioridade. Elas descrevem aquilo que a linguagem ordinária pouco consegue descrever: os terrores e as percepções por este afetadas. Além disso, é justamente através da linguagem metafórica que os elementos do fantástico nos são apresentados, e é o jogo entre a focalização interna e a externa que permite o leitor manter a sensação de suspensão, de vacilo entre uma explicação racional – na qual o ser é apenas uma ilusão da consciência culpada de Markheim – e uma explicação fantástica – na qual ele é mesmo um ser sobrenatural, que não pertence nem a Terra, nem a Deus. Seja qual for dessas explicações que escolhermos, esse ser é o arquétipo que organiza as metáforas do mundo da consciência e que faz convergir em si mesmo um turbilhão temporal em movimento centrípeto que faz convergir para um único ponto presente o passado e futuro do personagem.

## REFERÊNCIAS:

ALLIATA, Michela Vanon. “Markheim” and the shadow of the other. In: AMBROSINI, Richard; DURY, Richard (Ed.). *Robert Louis Stevenson: writer of boundaries*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2006.

BAL, Mieke. *Narratology: introduction to the theory of narrative*. 3 ed. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2009.

HERMAN, Luc; VERVAECK, Bart. *Handbook of narrative analysis*. Lincoln; London: University of Nebraska Press, 2005.

KAELIN, Eugen F. A estética de Paul Ricoeur: sobre como entender uma metáfora. In: HAHN, Lewis Edwin (Org.). *A filosofia de Paul Ricoeur: 16 ensaios críticos e respostas de Paul Ricoeur a seus críticos*. Tradução António Moreira Teixeira. Lisboa: Instituto Piaget, 1995.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tradução Claudia Berliner. 2a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.v. 1.

\_\_\_\_\_. *A metáfora viva*. Tradução Dion Davi Macedo. 2a ed. São Paulo: Loyola, 2005.

STEVENSON, Robert Louis. *Markheim*. Tradução Andréa Rocha. 1ª edição eletrônica. COSACNAIFY, 2013.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1981.

TYMMS, Robert. *Doubles in Literary Psychology*. Oxford: Bowes & Bowes Cambridge, 1949.