

EM BUSCA DO “OUTRO” *NOITE* ADENTRO: UM ESTUDO DO DUPLO EM PERSPECTIVA POLIFÔNICA

Ana Lucia Macedo Novroth

Universidade Presbiteriana Mackenzie

Resumo: Este artigo tem como escopo analisar como se dá a duplicidade – entendido o termo como consciência que se multiplica – entre as personagens da novela *Noite*, de Erico Verissimo. Analisar-se-ão quais posicionamentos enunciativo-discursivos o protagonista assume na narrativa para evidenciar a duplicidade do sujeito em uma perspectiva polifônica. Pretende-se, ainda, investigar de que modo a descrição e a representação do espaço obscuro em *Noite* revelam o estado d’alma do protagonista e a crise identitária em que se encontra.

Palavras-chave: Duplo; Polifonia; *Noite*; Erico Verissimo; Crise identitária

Abstract: This article aims to analyze how duplicity -- understanding the term as a multiplied conscience -- occurs among the characters of Erico Verissimo's novel *Night*. We will analyze which declarative-discursive positions the protagonist assumes in the narrative to show the duplicity of the subject in a polyphonic perspective. It is also intended to investigate how the description and the representation of the obscure space at *Night* reveal the state of soul of the protagonist and the identity crisis in which he is.

Keywords: Double; Polyphony; *Night*; Erico Verissimo; Identity crisis

Introdução

Um cavaleiro andante, solitário e partido, cuja missão é se aventurar pelo desconhecido em busca da sua própria essência: esse é o herói contemporâneo. O novo

paladino não se destaca mais por suas façanhas ou heroísmo. É um ser mais humano que almeja preencher um vazio existencial e anseia sobreviver à ameaça iminente de seu fim; como consequência, esse herói torna-se dividido entre o “eu” (*ego*) e o “outro eu” (*alter ego*). É nesse panorama do desdobramento do “eu” na aparição do “outro”, resultante da relação eu/outro, que o tema do duplo se inscreve nas narrativas e nelas desvela as contradições humanas e sociais. Como efeito estético desses temores, compõem o cenário obscuro e sombrio, as sensações de medo, sufocamento.

Tal conflito ontológico – a dissolução da identidade e o temor da morte – será analisado na novela *Noite*, de Erico Verissimo. Cabe ressaltar que o escritor gaúcho, ávido leitor, interessava-se em estudar algumas teorias psicanalíticas, conforme pode ser constatado em suas memórias nas páginas de *Solo de clarineta*. Leu várias obras de Freud, entre elas *O estranho* e *Totem e Tabu*, além de Melanie Klein, *Inveja e gratidão*. De acordo com Luiz Carlos Meneghini, psicanalista e amigo do autor, essa curiosidade devia-se ao fato de preocupar-se com a sondagem psicológica de suas personagens, “penetrando no inconsciente e no mundo interno onde convivem os contraditórios e o Bem caminha a par com o Mal” (1990: 59).

Pode-se afirmar que Verissimo, por meio de sua proficiência literária, realizou a tarefa de representar a crise identitária vivenciada pelo homem moderno, segundo a qual o ser duplicado é signo de um *eu* fragmentado. Neste sentido, não é por acaso que o protagonista de *Noite* entra em conflito, tem receio de ver a sua personalidade revelada, de não se perceber como autossuficiente, apto a tomar o controle de si.

Diante do exposto, intenta-se examinar a manifestação do duplo como representação artística dos conflitos que configuram a psique do protagonista. Para tanto, serão analisados: a) a figurativização dos estados d’alma nas descrições dos espaços obscuros percorridos pelo protagonista; b) os procedimentos enunciativo-discursivos utilizados para evidenciar a duplicidade desse sujeito; c) a concretização da cisão do ser, da personalidade oscilante em um duplo antagônico consubstanciado nas personagens “anão” e “homem alto”; d) a possibilidade de uma narrativa polifônica segundo os preceitos de Mikhail M. Bakhtin a partir da configuração de um duplo antagônico.

Para desenvolver as reflexões teóricas que darão sustentação ao exame da novela no que diz respeito à questão identitária serão convocados autores que transitam pela filosofia como Clément Rosset, pela psicologia e psicanálise como Otto Rank, Sigmund

Freud, Carl Gustav Jung, Carl Francis Keppler, e, para a análise do sujeito construído no processo enunciativo, Mikhail Bakhtin. Embora os teóricos adotem enfoques distintos no estudo do duplo, suas contribuições serão produtivas uma vez que a maioria admite certa correspondência quanto à questão da alteridade.

A obra literária, por apresentar o cenário de uma época e o modo como o ser vê o seu mundo e a si, constitui um meio para compreender o novo cavaleiro – devido a sua incompletude, a partir daqui, anti(herói) – em suas dimensões mais abrangentes e em suas verdades mais íntimas.

1 A estética do espaço pela *Noite* adentro

O medo como efeito estético é a tônica nas representações do duplo. Para se conseguir tal sensação e garantir uma atmosfera de suspense, a ambientação do espaço é elemento *sine qua non*. Dificilmente uma narrativa que persiga esse objetivo apresentará o mal – seja ele de quaisquer estatutos – em jardins floridos e verdejantes sob a luz do sol. Exibem-se dimensões distintas no que tange ao espaço quando os fatos são expostos à luz do dia e à penumbra da noite. Umberto Eco no ensaio “Sobre os espelhos” diz que a imagem especular pode ser invertida, simétrica ou de simetria inversa (1989: 14). De acordo com essa percepção do espaço, compreende-se que a cidade de dia apresente um ângulo de visão, e à noite ganhe simetria inversa. Gilbert Durand, em *As estruturas antropológicas do imaginário*, propõe dois regimes de imagens, o diurno e o noturno, os quais reúnem símbolos antitéticos, constituídos de figuras contrárias ou antagônicas: “A noite recolhe na sua substância maléfica todas as valorizações negativas [...]. Esta imaginação das trevas nefastas parece ser um dado fundamental, opondo-se à imaginação da luz e do dia” (DURAND, 1997: 146).

O espaço que de dia é vivo e agradável, à noite reveste-se de uma aura taciturna e lúgubre. De dia os sons dos passos aglomeram-se, confundem-se e perdem-se em meio a tantos outros; à noite esses passos reverberam no silêncio e no vazio. À noite, os mesmos caminhos, os mesmos edifícios, os mesmos objetos, recebem contornos diferentes; há, pois, uma dupla percepção do estado das coisas, vistas de dia ou de noite. Pode-se dizer que à noite emerge o duplo: do espaço, dos objetos, dos sujeitos. Pelas ruas, à noite, transitam criaturas sem nome, sem destino, sem nada. Não há heróis, não há ingenuidade, não há regozijo ou bem-aventurança. Somente condenação, melancolia

e infortúnios. Perambulam pelas ruas somente os desvalidos, os proscritos, os infelizes, em uma condenação, uma desgraça sem qualquer perspectiva, como se à noite surgissem espectros e, não, seres humanos: “[...] A noite e seus medonhos habitantes” (VERISSIMO, 2005: 42).

O breu da noite invade a alma umbrosa, desnorteada e abatida do anti(herói) de Erico Verissimo. Em uma diegese arrastada, lenta, o narrador heterodiegético captura a personagem no exato instante em que perde a memória e a cidade torna-se-lhe desconhecida: “E nas ruas *sem nome sem norte de sua noite* ele estava também perdido” (VERISSIMO, 2005: 13 -- grifos nossos). Os fatos são expostos, analisados cenicamente como se ocorressem naquele instante: às 8 horas de uma noite qualquer, um homem se vê diante de uma megalópole sem saber *quem é* ou *o que faz* naquele lugar e naquele momento. O tempo da narrativa é a única categoria marcada textualmente: começa no horário supracitado e termina às seis, com o raiar do dia, mais ou menos no horário das marés, ou seja, em um período cronológico que compreende dez horas. No entanto, a narrativa lenta parece diluir o tempo em horas, minutos, como se o relógio parasse: “Ele andou, andou, andou, dormiu, vagou e passaram-se 1 hora e 25 min” (VERISSIMO, 2005: 31).

A introdução comum aos contos de fadas se presentifica inversamente já que não se trata de um universo radiante, mas melancólico: “Era uma rua estreita e sombria” (VERISSIMO, 2005: 23). A alusão a um tempo e espaço remotos é mantida, pois se encontra na ambiência das lembranças, a sensação de *não-reconhecimento* ou de *desconhecimento*: “Deve ser outra cidade, pensou o homem de gris” (VERISSIMO, 2005: 23).

Em busca de pistas e desorientado, o protagonista lê em um periódico que naquele dia houvera dois crimes na cidade: um feminicídio por um marido enciumado e o roubo da carteira de um transeunte em certo parque da cidade. Reconhece neste momento que porta uma carteira sem documentos com um valor considerável em dinheiro, um relógio de ouro no pulso e traja uma roupa maculada de sangue e indaga-se como foram parar em seu poder. Atormentado pela culpa e aludindo à sua amnésia um dos crimes, é presa fácil de duas figuras sinistras que tentam convencê-lo da coincidência dos fatos. Os dois seres conduzem o desconhecido, a esmo, pelos lugares mais sórdidos e deprimentes até o amanhecer. Em meio à obscuridade, destaca-se a

figura de um homem vestido de branco, de olhar sereno e pacificante, que toca uma gaitinha. A noite termina com o desaparecimento das duas “aves noturnas” (2005: 46) e com o desconhecido dormindo profundamente no quarto de uma prostituta. Desperta ao amanhecer e, em um final epifânico, recupera a memória e a identidade. Surpreende-se por estar naquele lugar e naquela companhia, pois crê que o sucedido sobreviera devido aos problemas sexuais que afetavam a sua vida conjugal. Esse fato é revelado por *flashes* e por meio de analepses: instantes de sua infância com a sua mãe, com as tias agourentas, e de seu casamento fracassado. Há um redimensionamento temporal cada vez que o anti(herói) tenta assimilar a situação.

Ao raiar do dia, o tempo cronológico é entretido pelo psicológico em um presente que se funde em um passado e em um futuro. A presença de *flashbacks* ao final da narrativa fomenta as emoções que ficaram latentes. As ações, assim ordenadas, sucedem-se num crescendo, num ritmo cumulativo, de modo a construir um clima que se intensifica à medida que a personagem recupera a memória. Ao chegar em casa, instaurado por um monólogo interior, depara-se com a realidade que não quer enxergar: o abandono de sua mulher, exausta pelo fato de os problemas psicológicos dele interferirem na relação marital. Tal enredo envereda direta e/ou indiretamente, como se verá adiante, ao tema do duplo.

2 Os outros no espaço da *Noite*

Um emaranhado de existências figurativiza-se em *Noite*, a quem não são atribuídos nomes, identidade. O protagonista recebe a alcunha de Desconhecido ou homem de gris. A grafia em letra maiúscula é um recurso para individualizá-lo e destacá-lo dos outros muitos habitantes: “ele era apenas uma das muitas centenas de criaturas humanas que se moviam nas calçadas” (VERISSIMO, 2005:13). Ademais, a grafia em maiúscula opera como uma lente em *zoom*, já que a personagem é apresentada em meio à multidão: “Quem, entretanto, lhe examinasse o rosto mais de perto, notaria algo de anormal naqueles olhos cujas pupilas ora se esvaziavam” (2005: 13, grifos nossos). O narrador direciona o olhar e aproxima-se *daquele* indivíduo indiferenciado; deste modo ele deixa de ser *muitos* para ser *único*; não é um desconhecido, é o Desconhecido.

Conforme dito, a identidade do desmemoriado não é fornecida sequer por documentos, pois não se encontravam na carteira. Na tentativa de o narrador decifrar o anonimato do desmemoriado, suscita a dúvida. Sabe-se que “Era um homem de estatura mediana, teria quando muito trinta anos, trajava roupa de tropical gris e estava sem chapéu” (2005: 13). Na ambientação do duplo, a cor da roupa é deveras significativa, pois cinza “é a cor intermediária entre o branco e o preto, entre a luz e a treva, para as atmosferas de mistério em que se movem os personagens, debatendo-se nos meios-tons que separam a vida da morte”. (SILVA, 1985: 49).

As demais personagens também não recebem nomes e todas se mantêm indiferenciadas inclusive com registros em minúsculas. As antagonistas são apresentadas como “demônios”, “aves noturnas” “homem alto, homem de cravo vermelho”, “mestre” e “anão”; o pacificador é o “homem de branco”, “anjo”. As secundárias entram e saem de cena e são identificadas pela profissão, por apelidos ou pelas características físicas, criando um clima de total anonímia. Por carecerem de nomes próprios, são despossadas de individualidade, afetividade, valores morais. Paradoxalmente, os lugares que frequentam são diferenciados: o café Girassol dos Oceanos, a *boite* Vagalume.

As antagonistas aparecem ao anoitecer e desaparecem com a aurora, da mesma forma que os vampiros e os lobisomens, como se surgissem de regiões desconhecidas e inacessíveis, entes de um misterioso encantamento, inserindo índices que recriam o entre-lugar do duplo. As “aves noturnas” destoam na aparência, contudo assemelham-se quanto ao caráter; suas descrições equilibram-se no âmbito do *grotesco* e do *profano* e contrastam com o ar *sublime* e *angelical* do “homem de branco”. Ao domínio do profano aludem-se os Sete Pecados Capitais; ao domínio do sagrado, o Anjo da Guarda. Juntas, as personagens emquadram-se nos termos cunhados pelo psicanalista Carl Francis Keppler em *The literature of the second self* (1972): o duplo perseguidor (*the second self as pursuer*), o duplo tentador (*the second self as tempter*), o duplo bem-amado (*the second self as beloved*). As personagens seriam metáforas às três instâncias que coexistem na psiquê, respectivamente: o *ego* “homem de branco” (a consciência), o *superego* “o anão” (a moral) e o *id* “o homem alto” (as pulsões).

Percebe-se que o duplo se instaura a partir de tensões dualísticas ligadas às personagens mestre e anão *versus* homem de branco, podendo ser categorizadas nos

campos da euforia e disforia, e das pulsões de vida e morte, a saber: bem e mal; luz e sombra; animal e humano; beleza e feiura; cólera e mansidão, mentira e verdade. Destaca-se que as “verdades” se encontram no campo das disforias e das pulsões de morte, como se explanará à frente.

2.1 Em busca do “Outro” *Noite* adentro

O olhar está intimamente ligado às narrativas do estranho e manifesta-se de diversas formas: olhar para o espelho; olhar através das lentes dos óculos; o olhar estrábico. Segundo Todorov: “Significativamente, toda aparição de um elemento sobrenatural é acompanhada pela introdução paralela de um elemento pertencente ao domínio do olhar” (1975: 29). Assim dito, o duplo começa a se desenhar quando o desconhecido *olha* através de uma vitrine e não reconhece a sua imagem no reflexo, emergindo seu *Doppelgänger*, termo introduzido por Otto Rank, em seu trabalho *Der Doppelgänger* (*O duplo*), publicado na revista *Imago* (Alemanha, 1941). Segundo Antonio Candido (1995: 28), o espelho sugere a alegoria da sombra perdida e é um elemento que personifica a duplicidade; para Umberto Eco (1989: 37): “no mundo dos signos, transforma-se no fantasma de si mesmo, caricatura, escárnio, lembrança” e marca a transição entre o real e o estranho. Por conseguinte, no momento da contemplação, o duplo se configura como o a projeção do ego “como algo estranho a si mesmo” (FREUD, 1976: 139). Tudo o que até então era familiar (*heimlich*, no alemão) ao homem de gris torna-se assustador e passa a representar os fantasmas do inconsciente, o *unheimlich* (não familiar), termo empregado por Freud (1976) referindo-se ao estranho, cujo sentido está vinculado diretamente ao que provoca medo e pavor:

Um homem sem chapéu, o cabelo revoltado, a roupa manchada, um cigarro preso nos lábios...levou um tempo para perceber que estava diante do espelho. Começou a fazer gestos que o *outro* repetia. O *outro* era ele. (VERISSIMO, 2005: 21).

A imagem especular surge como uma forma de decifração do sujeito e aponta para o jogo dialético do *ser* e do *não-ser*, da *presença* e da *ausência*, do *existir* e do *não-existir*. As dicotomias, premissas fundamentais das narrativas que preconizam a existência de duplos, em *Noite* levam a personagens a indagações prementes em torno da identidade: “Quem sou eu? Onde estou? O que aconteceu? ” (VERISSIMO, 2005:

13). O duplo também se manifesta quando o Desconhecido imagina que é perseguido, depois reconhece que ouvia os próprios passos: “[...] Levou algum tempo para perceber que eram os seus próprios passos soando nas lajes de uma calçada solitária” (VERISSIMO, 2005: 23).

Em nível mais abstrato, infere-se a germinação de um processo metamórfico, meio ideal de transgressão dos limites incertos entre a matéria e o espírito, entre o físico e o mental. A metamorfose pode se dar pela transformação física ou pela transformação psíquica – comportamental do indivíduo, motivada por um agente, o qual, na novela em questão, é o espelho. Ela também pode ser suscitada pelas pressões sociais ou emocionais, associadas a um sentimento de culpa, à incompatibilidade entre o *eu* real e o *eu* ideal. Confirmam-se os fundamentos de Otto Rank (2013) que dizem respeito à cisão do *eu* representada na literatura pela imagem no espelho, pela sombra “[...] O parque estava cheio de sombras que o procuravam “ (VERISSIMO, 2005: 17) e, como será examinado, pelo retrato.

Os passos que perseguem o homem de gris e a sombra que o acompanha penetram a alma do desmemoriado e transfiguram-se nas sinistras “aves noturnas” as quais submetem o Desconhecido a um automatismo: “[...] Estava irremediavelmente dominado por aqueles homens e não via jeito de livrar-se deles” [...] (VERISSIMO, 2005: 36). Neste trânsito, o duplo eclode no início do conflito e acompanha o (anti)herói até o final da novela, projetado nas imagens antagônicas do “homem alto” e do “anão”, a última podendo ser vinculada à icônica personagem Hyde, de *O médico e o monstro* (Stevenson, 1886). Retoma-se Thomas Hyde em *Historia religionis veterum Persarum* (1700) quanto ao fato de a natureza humana compreender duas forças antagônicas que disputam o mesmo segmento de tempo e espaço, o *bem* e o *mal*. Os dois demônios representam o *mal*, o *profano*; o homem de branco o *bem*, o *sagrado*, e projetam simbolicamente a crise de interioridade do sujeito que se perde na dimensão da própria existência. Ambas, o homem alto e o homem baixo, são os desejos reprimidos, as verdades escondidas, as pulsões, o lado *cruel* e *animalesco* que, porventura, encontra-se oculto.

Na figura do anão, ganha vulto o grotesco e sua descrição fomenta, logo à primeira vista, antipatia, repulsa e ojeriza. O anão é retratado em traços caricaturais similares ao monstro de Stevenson: cruel, disforme, peludo, corcunda, com unhas

longas e roupas encardidas, de aparência simiesca, ou seja, um animal: “Numa mesa próxima achava-se uma estranha criatura, que à primeira vista lhe pareceu mais um bicho do que um ser humano. Era um corcunda. Não estava propriamente sentado na cadeira, mas empoleirado [...]” (VERISSIMO, 2005: 27). No decorrer da narrativa, notam-se que as deformações espelham um comportamento amoral, sádico e abjeto:

O anão a atacava [Passarinho, uma prostituta] com a fúria de um animal em cio [...] Por fim o corcunda conseguiu trazer o rosto do Passarinho para junto do seu e beijou-a avidamente na boca. A menina, porém, de novo libertou a cabeça, soltou um gemido e começou a cuspir para os lados com nojo. O anão ergueu a mão e deu-lhe uma bofetada. (VERISSIMO, 2005: 94).

Seus passatempos consistem em desenhar as pessoas – especialmente os rostos de mortos e de doentes – e preconizar os fatos, ao dizer as verdades que ninguém quer ver, ouvir, falar:

O corcunda empoleirou-se numa cadeira, tirou do bolso a caneta-tinteiro e começou a folhear o bloco de papel que tinha nas mãos, procurando uma folha em branco.
– Quer que eu diga qual o ano, o dia, e a hora exata em que ano *você* vai morrer? (VERISSIMO, 2005: 85).

O demônio anão investiga o olhar do desmemoriado e adentra seu interior, catalisando os desejos em um retrato com o qual o Desconhecido não se identifica. O anão mal-apessoado e repugnante captura os segredos, os comportamentos reprimidos do homem de gris.

– Pronto! exclamou o corcunda. E mostrou o desenho, para o qual o homem de gris baixou um olhar indiferente.
– Talvez você não se reconheça nesse retrato...
– O que me interessa é o drama que cada pessoa traz dentro de si e não aparece no exterior, mas que em certos casos, como o seu, se reflete nos olhos. Seu olhar me contou quase tudo. Mas não se impressione: sei guardar segredos. (VERISSIMO, 2005: 29).

Em seu estado amnésico, o Desconhecido projeta no anão seus instintos encobertos pela *persona*. Segundo Jung Carl Jung na obra *O homem e seus símbolos* (1994: 173), a sombra, seja sob qualquer forma que se apresente, é o lado contrário do ego e encarna os traços de caráter que mais se abominam nos *outros*. O homem de gris vê no *outro*, no anão feio e asqueroso, aquilo que nega em si, como o egoísmo, a negligência, as fantasias sexuais, a indiferença, a licenciosidade – as suas verdades – na crença de que só seriam amadas as pessoas perfeitas. Projetando-se no duplo, o Desconhecido dá vazão a um aspecto indistinto da personalidade que remete aos

sentimentos mais ignotos, às vontades inconfessáveis que não admite nem para si, ao hedonismo recalcado.

- Sei dum lugar donde você poderá espiar a cena sem ser visto, com toda a segurança. Um espetáculo inesquecível. A grande atração da noite. Quinhentos. É de graça. O coração do Desconhecido batia acelerado. Suas têmporas, o corpo inteiro agora latejava de desejo, mas dum desejo que o envergonhava, dum desejo sujo e meio incestuoso [...]. Ele baixou a cabeça, murmurando:
- Está bem. (VERISSIMO, 2005: 116).

O encontro com a sombra é doloroso, pois a estabilidade do ego está ligada à ideia positiva dos outros em relação a si. Jung viu o confronto com a sombra como uma condição essencial para o encontro do *eu* verdadeiro. No caso do Desconhecido, a fragilidade egoica corresponderia aos constrangimentos devido a dificuldades de ordem sexual enfrentadas desde a juventude até a maturidade: “*Como podia ficar em paz com todo aquele sentimento de vergonha e humilhação?*” (VERISSIMO, 2005:118).

Destarte, a aparência do anão está associada ao duplo perseguidor proposto por Keppler (1972), que pode ser um animal, um monstro, um retrato e/ou um reflexo. Nota-se que, além da aparência de um animal, um monstro, esse duplo persegue o Desconhecido na forma do retrato que desenha, e na forma da imagem especular da qual, em muitos momentos, o anti(herói) tenta fugir:

[...] caminhou para a pia e evitando o espelho, abriu a torneira” (VERISSIMO, 2005: 99).

[...] mirou-se no espelho sem se ver [...] (VERISSIMO, 2005: 117).

[...] ideia de que o espelho – testemunha de sua desgraça e de seu ridículo – era o culpado de tudo [...] (VERISSIMO, 2005: 106).

Tal como o anão, o homem alto também remete a uma personagem icástica da literatura, o Conde Drácula, de Bram Stoker (2001). O “príncipe” (VERISSIMO, 2005: 32), assim como a personagem de Stoker, tem hábitos noturnos, personalidade marcante, inteligente, insinuante, perspicaz, dificilmente tem seus desejos negados. O olhar do “príncipe” penetra no íntimo do ser, motivo pelo qual o Desconhecido sempre tenta evitar: “Mais tarde ou mais cedo meu príncipe descobre tudo. Tem um olho fenomenal” (VERISSIMO, 2005: 34). Recebe do anão o epíteto de “mestre”, em virtude da onisciência: “[...] Conhece todo mundo: ricos, pobres, remediados, brancos, pretos, todos! ” (VERISSIMO, 2005: 31 e 32). Em uma alusão a John Milton, em *O paraíso*

perdido (1674), “– Não se ordenou porque foi *expulso*. (MILTON, J. 2005: 32, grifos nossos); é, pois, o “senhor” do inferno que habita em cada um, em toda espécie de gente.

A articulação entre os polos sagrado e profano é exposta no instante em que o mestre deseja saber a origem do desmemoriado: “– De onde vem o amigo?” (2005: 33). Obtendo o silêncio como resposta, complementa: “Aquele que guarda sua boca, guarda seu coração” (2005: 33), em referência ao Livro dos Provérbios, da *Bíblia*: “Quem guarda a boca e a língua evitará muitos apertos” (Provérbios 21: 23). Note-se que a alusão bíblica percorre toda a novela. Em outro momento, em um velório, o mestre segreda ao Desconhecido como teria sido a vida do defunto, um cidadão dito exemplar e temente a Deus, em referência a dois dos Dez Mandamentos (não desejarás a mulher do teu próximo, não darás falso testemunho) e ao rito católico:

Estendeu o lábio inferior, mostrando o cadáver.

– Olhe só aquele idiota. Deve ter sido funcionário exemplar, pai amantíssimo, *primus inter pares* como marido. Votou sempre com o governo, *jamaís cometeu adultério*, ia à missa todos os domingos e usava balandrau nas procissões. Era caridoso e possivelmente fez tudo para não desejar a mulher do próximo, contra o qual *jamaís deu falso testemunho*. De que lhe serviu tudo isso? Morreu e já está apodrecendo. (VERISSIMO, 2005: 51, grifos nossos).

O mestre representa os prazeres: sucesso, felicidade, voga, astúcia; o anão, a comilança, a cólera. Juntos, os desejos enumerados vinculam-se a cinco dos sete pecados capitais: o orgulho, a gula -- “Olhe o meu salsichão! Espere. Peça dose dupla e traga dois pratos e dois talheres, que o amigo aqui também vai comer (2005: 29) ”; a vaidade, a luxúria, a ira – os defeitos morais mais graves dos cristãos, os quais estão diretamente ligados ao inferno e os quais suscitam culpa.

Do mesmo modo que o homem de gris projeta na imagem do anão traços que quer negar em si, a consubstanciação no “mestre” precipita a inscrição do duplo tentador que, com sua sutileza e persuasão, leva o seu opositor à autodestruição. Na figura do homem alto, o (anti)herói extravasa seus desejos, prazeres e o outro viés negativo de sua personalidade – o egoísmo, a negligência, a indiferença – que teria levado ao rompimento de seu matrimônio e aos fracassos na vida pessoal. Recorra-se a Tymms, quanto ao fato de que na psique do sujeito, alegoricamente, coexistem “as duas faces da cabeça de Jano” (*apud* KEPPLER, 1972: 188) --no original: “The twin faces of its Janus-head”. No íntimo do homem de gris, o consciente e o inconsciente compartilham o mesmo espaço; duas faces, duas sombras. As sombras arquejantes, o anão e o mestre,

nada mais são que o mundo secreto do homem de gris, o *outro* que o ego *deseja*, mas não *tem*, ou que *é*, mas não *quer ser*.

Ao abrir as portas que dão para si, onde pululam vícios e desejos, desponta, em projeção oposta, a onipresença furtiva do duplo salvador ou bem-amado. Esse vulto de face branca representa uma reluzente esperança, um refrigerio nos ambientes nebulosos, abafados, ruidosos por onde deambulam o desmemoriado e os seus demônios. O narrador o alcunha de “homem de branco”, ou “homem que toca a gaita”, “o monge”. Ele acompanha, à distância, os passos do Desconhecido – como se fosse um anjo da guarda, um santo – em outra articulação entre o sagrado, o grotesco e o profano, cuja dicotomia já se faz notar pela cor das vestes. Deste modo, as pulsões de morte, o profano e grotesco aliam-se ao sublime e ao sagrado, às pulsões de vida que habitam a alma do Desconhecido, como o bem-estar, a paz, a temperança:

Nesse momento seu olhar encontrou o do "monge" e ele se sentiu tomado por uma inexplicável sensação de bem-estar e paz – a certeza de que finalmente encontrava um amigo, alguém capaz de livrá-lo do magro e do corcunda. Os olhos do homem de branco eram escuros e profundos, tocados duma doçura um pouco triste. O Desconhecido mergulhou neles como num lago fresco, voltou à tona e ficou boiando abandonado naquela superfície plácida. Agora não estava mais sozinho nem perdido nem morto (VERISSIMO, 2005: 40).

É possível aludir ao homem de branco – personagem solitária, de olhos escuros, profundos, doces e tristes – a projeção do *eu mesmo*, o lado verdadeiro do Desconhecido. O lado bom do desmemoriado, separado do seu lado mau, estaria sempre presente e, na junção dos dois, o homem tornar-se-ia completo. A presença do monge é um alento para o Desconhecido, na perspectiva de retomada de sua vida e de seu casamento.

No lento retornar das lembranças, o Desconhecido distancia-se dessa figura que passa a lhe causar desagrado e mal-estar: “É estranho que este vagabundo com aspecto de santo ou profeta esteja a tocar na praça deserta a esta hora do amanhecer. Decerto dormiu ao relento, não tem casa, foi abandonado por alguém...” (VERISSIMO, 2005a: 110). Ou seja, quanto mais se aproxima da realidade, mais constata os fracassos da sua vida, dentre eles, a irrevogável separação. “A minha casa, a minha mulher... De súbito os acontecimentos da véspera lhe voltam à mente acompanhados duma sensação de desfalecimento e náusea” (VERISSIMO, 2005a: 105). O regresso da memória se dá

entremeado por retrospectivas às vivências infantis e aos acontecimentos recentes, em uma viagem para dentro de si, em um deslocamento rumo ao passado.

Assim que as recordações começam a aflorar, a personagem retorna à infância, à casa materna, “o ninho” segundo Bachelard (2012: 110). Naquele local de aconchego morava com os pais e as três tias maternas as quais o criaram sob rigorosa doutrina católica. Certa feita, flagra seus pais em intimidade e pensa que o progenitor estivesse ferindo a mãe querida, Maria. Visto que a considerava uma mulher pura, uma santa, a cena provoca devaneios, como o de que o pai um dia a mataria com uma faca. Sendo assim, no futuro, explica-se que a morte da mãe fosse interpretada como homicídio e o pai, como assassino. Essa experiência causa-lhe um trauma e seu posterior recalcamiento, refletindo-se, anos mais tarde, no matrimônio. Segundo Bachelard, a atmosfera da primeira casa reflete-se nas demais positiva ou negativamente. Assim, no enredo, o duplo perseguidor consubstancia-se nas lembranças que a perseguem continuamente evoca, inclusive na “casa sonhada” (BACHELARD, 2012: 74). Os acontecimentos da infância deixam uma marca indelével na vida sexual do Desconhecido de modo a torná-lo incapaz de cumprir o compromisso conjugal. Quando porventura a esposa, outra Maria, tomava a iniciativa, ele a hostilizava e ofendia “*Cadela indecente!*” (2005: 124). Afinal, segundo os preceitos bíblicos apregoados insistentemente pelas tias, uma mulher, uma “santa” não deveria agir daquela forma. O Desconhecido recalca aqueles segredos, definindo-os como pertencentes a um passado morto: “São cadáveres que devem permanecer sepultados e esquecidos” (2005: 113). Tentando reprimir as lembranças que o atormentam, instaura os duplos: o tentador, nos desejos de insultar a esposa, feri-la, fazê-la pagar por todas as humilhações; e o perseguidor, nos ímpetos de matá-la, de se matar, como uma maneira de acabar com toda a humilhação e sofrimento: “morta a facadas pelo marido” (VERISSIMO, 2005: 113).

À medida que a personagem exorciza seus fantasmas, sua memória clarifica, ganha a identidade e perde a ilusão, pois entende que o casamento chegara ao fim e ele era o culpado, referendando a proposta de Rosset: “o duplo está presente no espaço de qualquer ilusão” (1985: 23). Como citado anteriormente, o acabamento do duplo na literatura pode ser interpretado como uma alegoria à eliminação do passado. No entanto, na novela em estudo, não houve eliminação do passado, apenas uma

compreensão dele. O Desconhecido finalmente recupera a memória, entretanto não encontra a carteira de identidade, o nome e, principalmente, o amor próprio.

3 A polifonia e os “Outros” em *Noite adentro*

A novela *Noite* poderia ser apenas um bom exemplo conceitual de narrativa: o relato de um acontecimento em que se estabelecem relações – em geral de causa e de efeito – tornando-o compreensível. O tema do marido abandonado que reavalia e tenta reatar o casamento fracassado já foi (e ainda é) recorrente na literatura; no entanto, Erico Verissimo procura recobrir de significados essa situação trivial. Assim, em *Noite*, uma personagem é inserida, fortuitamente, por um narrador heterodiegético, em um espaço soturno e desconhecido. Toda a novela se restringe, cenograficamente, à tentativa desesperada de entender, dar sentido aos fatos que o levaram à amnésia. Encadeia-se uma narrativa que, de certa forma, pode ser classificada de autocomplacente.

O autor-criador – uma voz social refratada esteticamente – ocupa uma posição axiológica construída por meio de recordações e de cortes temporais para abarcar a trajetória do herói. Fornece às suas personagens as palavras que são permeadas por fios ideológicos, contraditórios entre si, uma vez que frequentam e se constituem em todos os campos das relações e dos conflitos sociais. Nos procedimentos de construção da narrativa, o criador escolhe se dará a sua voz à personagem ou se falará por ela. Ao dar voz às personagens, permite que essas vozes se entrecruzem, em um diálogo marcadamente polifônico. No romance polifônico, “toda a realidade se torna elemento de sua autoconsciência” (BAKHTIN, 2013: 53). Logo, a fim de examinar o duplo sob a perspectiva proposta por Bakhtin, há de se considerar *quem olha e de que lugar*.

Em *Noite*, o autor-criador obriga, muitas vezes, o (anti)herói a se olhar no espelho e, desse modo, a visão artística a que se tem acesso é a de uma personagem que quer se perceber na realidade em que está inserida: “[...] levou algum tempo para perceber que estava diante dum espelho. Começou a fazer gestos que o *outro* repetia”. (VERISSIMO, 2005: 21, 22). O anti(herói), logo nas primeiras páginas, olha-se no espelho com o olhar ajuizador dos outros, olhar que se funde com o seu, criando, assim, certa antipatia pelo seu rosto, como se fosse um inimigo: “Saiu a caminhar lentamente, e de instante a instante balbuciava – “Meu Deus!” – achando estranha a própria voz

como achara estranha a própria imagem. Passou por outras vitrinas e evitou-as, como se fossem novos inimigos” (VERISSIMO, 2005: 21, 22).

A imagem do espelho é falsa, pois cada um se contempla de um campo de visão; os de fora têm acesso a aspectos do desmemoriado que lhe são inalcançáveis, portanto, só a partir do *outro* é que se pode se enxergar na totalidade. Ao mirar-se no espelho, o Desconhecido não se enxerga como realmente é, mas como crê que os *outros* o veem, pois “está possuído por uma alma alheia” (BAKHTIN, 2011: 31). Para o homem de gris, a imagem que surge no seu campo de visão lhe causa espanto, torna-se-lhe valorativa, passa a ser objeto de reflexão, de sua autoconsciência. No ato da contemplação a personagem nunca está sozinha, posto que indaga a impressão que causará aos outros.

O *outro* era ele. Mas ele era... assim? Chegou a encostar a testa no vidro para ver mais de perto a própria imagem. Quedou-se por alguns segundos nessa postura, os olhos agrandados por uma nova espécie de temor. Teve ímpetos de quebrar o espelho [...] (VERISSIMO, 2005: 21, 22).

Em *Noite*, o (anti)herói tem um excedente de visão que lhe vem pela interação tensa do olhar do *outro* sobre si, inclusive quando o anão o retrata. Esse excedente só é possível a partir do momento em que o *eu daqui* interage com o *eu dali*, dando-lhe acabamento e, posteriormente, retornando ao lugar originário. Ao longo da narrativa, esse acabamento, contudo, não é consumado. Do lugar em que se encontra, o anão captura, não só a aparência, mas também a alma do desmemoriado “[...] Seus olhos me intrigaram. De longe eu não podia ver direito, por isso não completei o retrato. Espere, me olhe bem de frente. Assim...” (VERISSIMO, 2005: 28).

O Desconhecido entra em conflito, não se reconhece no desenho, pois não cria uma imagem sólida e pré-determinante de si e luta contra as imagens que o disforizam. Tal fato ocorre porque o (anti)herói tem uma impressão de si que não coincide com a do *outro*. Para se reconhecer no desenho, demandaria sair do seu lugar e assumir o lugar do *outro* em relação a ele, ainda que, para isso, fosse necessário imaginar esse *outro*:

Depois baixou o olhar para o retrato, que continuava sobre a mesa, todo respingado de farofa e sebo, e procurou descobrir *nos olhos da figura* a revelação de que o corcunda falava. (VERISSIMO, 2005: 36, grifos nossos).

Neste sentido, o sujeito, materializado na personagem, sempre dialoga com o discurso de *outrem*, os monólogos interiores representam o lado direito e avesso do discurso, um ressoar de entoações, uma relação dialógica que está em acordo ou em desacordo. Somente é possível revelar-se a si mesmo por um diálogo interior, na comunicação com outro participante, momento em que emerge o duplo. Para Bakhtin, o duplo é o *eu* e o *tu*, inscritos na consciência do anti(herói), que se confrontam na busca pela identidade. Esta, por sua vez, se constrói na tensa relação com o *outro*: o que o herói é realmente, o que é para si e o que é para os *outros*: “[...] só pode coexistir no mesmo plano outra consciência, ao lado do seu campo de visão, outro campo de visão, ao lado de sua concepção de mundo, outra concepção de mundo” (BAKHTIN, 2013: 57).

Na novela em exame, o acontecimento na véspera serve para acionar as vozes interiores as quais aprofundam o conflito do (anti)herói, pois a imagem que faz de si *é* e *não é* real ao mesmo tempo. O Desconhecido entra em conflito com os *tus* que aparecem no discurso, pois ele próprio se encontra em divergência consigo mesmo. Os *tus* são projetados nas personagens antagônicas do mestre, anão *versus* monge em um diálogo no limiar: “instala-se o diálogo no limiar [quando] a personagem se encontra entre o simulacro que constrói para esconder de si a verdade e a nova percepção dos fatos. [...]” (ALVAREZ; LOPONDO, 2012: 11). Verifica-se no Desconhecido um sujeito dividido entre o que é – indigno, insuficiente, culpado – e o que *deseja ser*: articulado, extrovertido, exímio conquistador e marido exemplar.

No plano formal estético, os diálogos consigo mesmo são expostos com travessões, assim se desenvolve a intriga com os duplos como uma confissão dramatizada de sua autoconsciência. Toda obra é construída com os diálogos entre vozes dissonantes que parecem exteriores, mas são interiores em uma consciência que se decompôs. Aos ouvidos do Desconhecido soam vozes diferentes: a dele, a dos *outros*, a do homem alto, a do corcunda. Os exemplos a seguir estão na ordem mencionada:

O remorso picou-o. Não *devia gastar o dinheiro alheio. Não era direito*. Teria um dia de responder por aquilo. Na primeira rua deserta ia livrar-se da carteira, atirá-la na sarjeta ou dentro de algum bueiro... (2005: 22, grifos nossos).

O Desconhecido foi despertado de sua contemplação por um grito. Tomado dum medo pânico rompeu a correr às cegas [...] E as *vozes às suas costas – agora eram muitas – faziam-se cada vez mais fortes, e pareceu-lhe que diziam: – Pega! Pega!* Ele corria sempre [...] (2005: 20, 21, grifos nossos).

– Temos posto muita gente para o outro lado da fronteira, hem, *nanico*? (2005: 36, grifos nossos).

– Mas não se esqueça – *ameaçou o corcunda* – que nós conhecemos o seu segredo. Não adianta fugir. (2005: 37, grifos nossos).

Enquanto o Desconhecido se encontra amnésico, confunde-se, especificamente, a voz do (anti)herói com as das personagens *anão* e *mestre*. O discurso parece ser independente em relação ao discurso do outro, inclusive na composição em travessões, mas se trata de um monólogo a respeito de sua existência e da tábua de valores que construiu para si. São personagens o acesso à autoconsciência e atuam como três vozes: o *eu para mim*, o *eu para os outros*, os *outros para mim*:

[Na voz do anão, o *eu para mim*]:

– Veja bem, cinquenta. *Sou um homem escrupuloso*. Guarde o seu dinheiro. O desenho é seu. *Vamos, bote a carteira no bolso, que este lugar não é lá muito seguro...* (2005a: 30, grifos nossos).

– Você é *o sujeito mais estúpido* que tenho encontrado em toda a minha vida. (2005: 37, grifos nossos).

[Na voz do anão, o *eu para mim* e os *outros para mim*]:

[...] *Detesto a virgindade, o pudor me dá náuseas, os chamados homens de caráter me matam de tédio. Sou um sujeito sincero*, Coisa que *muito poucos podem dizer de si mesmos*. (2005: 30, 31, grifos nossos).

[Na voz do mestre o *eu para os outros*]:

– Eis que *um homem moço, bem-apessoado e bem vestido é encontrado sozinho num café suspeito da zona do cais, o olhar desvairado de quem está sendo perseguido*. Dois cavalheiros de boa vontade sentam-se à sua mesa, oferecem-lhe sua amizade, querem ajudá-lo no transe difícil e eis que a *misteriosa personagem se nega a revelar a sua identidade, alegando que não se lembra de nada. No bolso, tem uma carteira recheada-e ninguém normalmente carrega consigo tanto dinheiro*. (2005: 39, grifos nossos).

Ressalta-se que não há três emissores diferentes e sim as réplicas com os valores do sujeito que enuncia, ou seja, pelos diálogos adentra-se à autoconsciência do herói, uma vez que é ele falando consigo mesmo. As vozes não só penetram a alma do Desconhecido, como são a própria alma do anti(herói).

[Na voz do anão]:

[...] E o que mais gosto neste café é o nome: "Girassol dos Oceanos". *Não tem nexo, não é mesmo?* É absurdo. Pois é justamente nisso que está o seu encanto. *Que seria da vida sem o absurdo?* (2005: 30, grifos nossos)

– *Está vendo aquela ali?* Tem quinze anos. Faz três meses que caiu na vida. Foi deflorada por um cobrador de ônibus. O pai expulsou-a de casa. Hoje é mulher de beira de cais. – Voltou a cabeça para ela e avaliou-a com olho lúbrico – *não é má, hein?* (2005: 31, grifos nossos).

[Na voz do mestre]:

– *Você* então acha que um deus que não pode defender-se a si mesmo e deixa crucificar-se será capaz de fazer alguma coisa por nós? *Você* acredita nessa balela de céu e eternidade? (2005: 50, grifos nossos).

Os demônios que povoam a autoconsciência do protagonista são ardilosos, segredam aos ouvidos do Desconhecido as próprias palavras dele, provocam, interrogam e gracejam, na investida em se reconhecer culpado, repetindo com o mesmo tom as ideias que lhe são mais ignotas:

[...] Guardou a carteira e ficou olhando para o chão. Decerto tinha roubado. Mas como, se não era ladrão? A verdade é que aqueles objetos não lhe pertenciam. Ia pagar caro o seu crime. Crime? Quem foi que falou em crime? Sim, podia ter assassinado alguém. (2005a: 17).

[...] Sim, era a solução. Não! Talvez fosse pior. Se o prendessem e ele não pudesse dar conta do dinheiro roubado? Mas eu não roubei! – gritou. (2005: 17).

– Talvez agora o cavalheiro nos queira contar com toda a franqueza o que se passou às seis e quarenta e sete... (2005: 38).

– No seu pulso –continuou o magro – traz um fino relógio: o vidro e o mostrador estão partidos, os ponteiros parados revelam a hora em que algo de violento aconteceu: seis e quarenta e sete. O Desconhecido continua a afirmar que não se lembra de nada, que não sabe quem é nem onde mora. *Bien!* Eis que de súbito, num gesto distraído, tira do bolso um lenço manchado de sangue... Que podemos deduzir de tudo isso? (2005: 39).

Segundo Bakhtin (2013), no romance polifônico os planos das personagens são conectados, refletem-se um no outro. Em *Noite*, A palavra que sai da boca dos duplos é ofensiva, pois são palavras dele mesmo proferidas por outros, às avessas. As próprias palavras na boca do anão ou do mestre provocam ódio ou temor: “Decerto o corcunda matou a menina. Teve ímpetos de saltar sobre o réptil e esmagá-lo. Suas mãos tremiam, o cigarro lhe caiu da boca. Odiava aqueles dois monstros! ” (2005: 45). O (anti)herói tem consciência dos limites do seu caráter, dos seus princípios, do que o enoja.; os duplos ultrapassam tais limiares. No seu íntimo povoam muitas vozes, há uma voz que lhe diz as verdades, outra que o coloca à prova, outra que o chama para a aventura; todas provocam o anti(herói) em vários tons, em um coro polifônico:

[...] E, como num pesadelo, o Desconhecido via agora a cabeça decepada do proprietário flutuando no ar. *Sim! Todos ali no café estavam mortos e postos em conserva, boiavam na atmosfera ácida, amolecendo, apodrecendo, numa dissolução irremediável [...]*. (2005: 40, grifos nossos)

Por uma razão misteriosa, o Desconhecido achava que não devia escutar o que o *outro* lhe dizia. No entanto ali estava sem dizer palavra nem fazer o menor gesto. E as coisas que *aquele homem lhe segredava eram esquisitamente sedutoras sem deixarem de ser hediondas*. (2005: 49, grifos nossos).

O anão murmurou:

– O céu é aqui e agora. Você está com a carteira recheada e a noite mal começou. (2005: 50).

– Está vendo? Sua morte também já começou. As moscas têm um faro infernal. É bom não perder tempo. (2005: 51).

O mesmo universo semântico, morte, morrer, é murmurado com diferentes sentidos ideológicos, com diferentes tons. Se se levar em consideração que os diálogos são desdobramentos da autoconsciência do herói, a forma como ele interpreta o mundo, há uma polêmica velada, mas que nas representações do anão e do mestre fica manifesta. Um lado do homem de gris revela que a vida dele era como a do defunto, morta, e que, portanto, não deveria perder as oportunidades de divertimento. Outra lhe assevera que, com dinheiro no bolso, deveria aproveitar, pois a vida era curta. Outra lhe afirma que todos são crápulas: “– É um crápula – disse o corcunda com nojo, cuspidando no chão”. (2005: 37); “– Qual! São todos iguais. Uns crápulas” (2005: 72). A palavra direcionada para o discurso do outro determina o estilo e o tom, a maneira de pensar e sentir, ver e compreender a si e o mundo que o cerca.

Enquanto fala, a personagem dirige-se a si mesmo por você, denunciando-se e muda de posição diante do interlocutor: fala para si mesmo, mais à frente se dirige a um delegado que julga as suas ações, outras interpela um público imaginário.

– Você matou a sua mulher.

A voz do mestre era um lento rosar. O homem de gris sacudia a cabeça—não! não! não!

– Onde escondeu a faca?

– Não me lembro!

Mas através dum nevoeiro ele divisava um homem ajoelhado no meio de árvores, a cavar no chão. Santo Deus! Teria enterrado a faca no Parque?

O mestre pareceu perder a paciência.

– Confesse logo. Por que matou sua mulher? Ciúme? Encontrou-a na cama com outro homem? Hem? Hem? (VERISSIMO, 2005a: 54).

[...] tudo isto pode ser apenas um sonho e ninguém nunca nos pede contas de que fazemos em sonhos... Quem é que o impede de deitar-se de novo? (VERISSIMO, 2005: 108).

Cabe lembrar que, segundo Volóchinov. (VOLÓCHINOV, 2017: 93) o sujeito sempre reflete e ressignifica acerca de tudo o que vive, assimila as verdades a partir de um filtro, em responsividade, age de acordo com a tábua de valores estabelecida ao longo da sua existência. Conforme adquire maturidade, esse quadro torna-se cada vez mais complexo, quer do ponto de vista estético, ético, moral ou religioso. O mundo externo e os costumes colaboram na formação da autoconsciência que vive do seu

caráter inacabado, em formação. Nesse sentido, a tábua de valores do (anti)herói de Verissimo foi erigida em severas bases religiosas e morais: “Nas manhãs de domingo costumava vir à missa a pé” (VERISSIMO, 2005: 109). Entretanto, na sociedade retratada em *Noite*, o *ethos* machista estabelecido é o do homem exitoso social e sexualmente. Destarte, os princípios morais e religiosos não autorizam o desmemoriado a ceder aos prazeres lúbricos, considerados pecaminosos, resultando em um sentimento de culpa. A pressão social de que o homem deve ser voluptuoso, conquistador, aliados à sua impotência resultam em sensação de fracasso, dissabor, constrangimento, desorientação. O Desconhecido reprime os desejos ligados ao prazer, às pulsões de vida: “*Estendeu-se na cama, cruzou os braços e por alguns segundos ficou entregue à vaga, mas perturbadora impressão de que estava fazendo algo de proibido, de ilegal, de pecaminoso*” (VERISSIMO, 2005: 118, 119 - negritos nossos)]. A consciência se converte numa luta entre ideias aceitas socialmente – em que a personagem acredita – e ideias não permitidas, por isso há um embate entre pontos de vista, de apreciações e a polêmica é desvelada. Os fundamentos morais do Desconhecido divergem dos *outros*, do anão, do homem alto e de si mesmo. O anti(herói), de certa forma, busca respostas para suas dúvidas e inseguranças no universo do grotesco e do profano o qual se entrechoca com o universo sagrado apreendido durante a vida. O Desconhecido não pode deixar de ser o que é, por isso a replicação em espectros.

À medida em que recobra a memória, desaparecem o homem alto e o anão, nota-se a coexistência das vozes dos *outros*, dele mesmo e do narrador, vários discursos em um só enunciador. Essa polêmica interna é revelada, esteticamente, por meio do discurso indireto livre o qual permite reconhecer duas vozes distintas nas mesmas palavras. A fronteira entre o que pensa a personagem e o que dizem o narrador e as demais personagens é tênue. As palavras são bivocais, em cada uma retumba a discussão: não se sabe se são as outras personagens que se dirigem ao anti-herói; se o narrador que se dirige ao leitor ou se é o anti-herói que se dirige ao leitor. Ademais, o narrador passa a impressão de que o Desconhecido é uma personagem pouco digna de confiança, tanto ao expor as suas memórias, como ao apresentar sua versão dos fatos, justificando-se o tempo todo, centrado em si mesmo. Dos muitos lugares em que se situa, o (anti)herói, autocomplacente, encontra justificativas e isenções para si mesmo. Nota-se um tom de comisseração e de assentimento diante dos fatos:

[...] tudo isso eram vozes que provocavam contar algo que ele não conseguia entender. Por que lhe falavam por enigmas? Por que não diziam tudo claramente? (VERISSIMO, 2005: 101).

Fui narcotizado, despido e trazido para aqui. Conspiração de inimigos, pessoas que me querem comprometer, desmoralizar, destruir (VERISSIMO, 2005: 105).

A própria voz lhe torna como um fantasma: "Minha mulher me abandonou". Disse estas palavras como se estivesse a transmitir a si mesmo a notícia terrível (VERISSIMO, 2005: 106, 107).

Um dos recursos estilísticos é a evasiva, a qual, segundo Bakhtin (2013), consiste em deixar o herói ambíguo para si mesmo. A evasiva deforma a percepção sobre si, não sabe se é a própria opinião, arrependido, ou a opinião do *outro* que o absolve: “eu me condeno o outro me absolve” (2013: 271). O desmemoriado condena a si mesmo para provocar o reconhecimento do *outro*.

Seu coração batia descompassado, a cabeça latejava-lhe de dor, mas ele sentia merecer tudo aquilo. Era um criminoso. Devia ser castigado. (VERISSIMO, 2005: 95).

[...] Se ela voltou, ó meu Deus, se ela voltou prometo que daqui por diante tudo vai ser diferente. Agora eu sei. *Mea culpa. Mea máxima culpa.* Prometo. Juro. Por tudo quanto há de mais sagrado. Juro. Juro. Juro (VERISSIMO, 2005: 126).

Em outra passagem conclui que a culpa dos seus atos era da esposa e o narrador deixa transparecer exatamente o contrário, que o anti(herói) é um sujeito tal como os duplos que se avultaram: desprezível, cruel e egoísta. Os desejos reprimidos, a necessidade de ser mais expansivo, admirado, desejado, sedutor – os seus demônios – vieram à tona. À medida em que recobra a memória, o anão e o mestre desaparecem e se instauram, definitivamente, no íntimo do Desconhecido.

No episódio que desencadeia o conflito, notam-se a coexistência das vozes das tias, dos *outros*, dele mesmo, do narrador, vários discursos em um só enunciador, A realidade do homem na boca dos *outros* penetra na alma inacabada e irresoluta do Desconhecido a polêmica não é dirigida a ninguém, só a ele.

Em solilóquio, a personagem sente-se culpada em virtude dos princípios adquiridos, verdades que foram moldadas com base em outras verdades. Ao humilhar a esposa, deveria responder por aquele ato, ter uma atitude responsivo-ativa e, para isso, (re)avaliar-se. O (anti)herói chega à terrível verdade por si mesmo, por meio de sua autoconsciência: ao aviltar a mulher, estava coberto de sangue, assassinara-a

simbolicamente era, verdadeiramente, “um crápula”. Dentro de si, o discurso sobre o mundo funde-se ao discurso autoconfessional, suscita o arrependimento figurativizado no homem da gaita cuja presença se faz até o final:

Chegava-lhe aos ouvidos o choro manso e sentido da mulher. Ele a havia ferido profundamente. O corpo e o espírito. Era um animal. Um cavalo! (VERISSIMO, 2005: 120).

[...] A musiquinha parece contar uma história, dizer alguma coisa que ele se esforça por entender, como se um amigo invisível estivesse a falar-lhe em surdina numa língua remota e quase esquecida. (VERISSIMO, 2005: 110).

O sujeito passa vida no limite de grandes decisões, diante das crises e reviravoltas de sua vida no limiar. As personagens são símbolos de uma possível solução vital aos seus dilemas pessoais, aos problemas ideológicos que as atormentam. No final da narrativa o herói encontra a solução para as perguntas que faz no início: “Quem sou eu? Onde estou? O que aconteceu?”. Uma voz encontra a própria voz, orienta-se em relação a outras e contrapõe-nas para separá-las da sua própria voz e revelar a si mesmo entre os outros discursos “na mais tensa orientação de reciprocidade com eles” (BAKTHIN, 2013: 277). O (anti)herói de *Noite* não é um discurso sobre si mesmo, mas um discurso sobre o mundo.

Considerações finais

O termo *Unheimliche* utilizado por Freud em seu artigo “*Das Unheimliche*” (1929) porta um significado bastante amplo: estrangeiro, inquietante, desconfortável, obscuro, repulsivo (entre outros). Tal conceito inscreve um novo modo de pensar sobre a questão do ameaçador e sinistro *outro* que habita o sujeito. A dualidade existe em cada ser tão separada a ponto de uma não saber da existência da outra; não obstante, se complementam. O esvaziamento do *eu*, a perda da identidade, da individualidade e da liberdade levam à eclosão do duplo e, conseqüentemente, a uma vivência em que o indivíduo não reconhece ou não quer admitir essa condição psíquica. É nesse momento que, sem a censura do superego, os resíduos ocultos no *id* vêm à tona, desarticulam o sujeito e causam-lhe estranhamento. O indivíduo toma consciência ou repensa sobre si na relação com o seu duplo, na representação artística dos conflitos que configuram a psique humana: bem/mal, certo/errado, passado/presente, beleza/feiura, homem/animal, sagrado/profano. Chegar ao equilíbrio é elevar a franqueza da *persona* e dissipar os conteúdos reprimidos pela sombra.

Em *Noite*, há estreitas relações entre os conteúdos reprimidos pelo Desconhecido e o espaço que percorre, entre aqueles e o aparecimento do duplo. A sombra é figurativizada por meio da escuridão e por uma personagem amnésica, desnorteada que vagueia sem rumo certo em um espaço anônimo. Os demônios surgem à noite em uma correspondência ao fato que cada sujeito traz em si os seus próprios fantasmas que podem surgir em momentos de desespero. As “aves noturnas” fazem analogia às relações do sujeito com os *outros* e consigo mesmo. A noite do Desconhecido é o momento em que, mais cedo ou mais tarde, querendo ou não, um aspecto latente irrompe. A necessidade de descobrir a si mesmo cobra-lhe um reconhecimento de si nesse limiar, um norte para a sua existência. Essa experiência traz à tona traumas do protagonista que foram recalcados na infância e que se encontravam no inconsciente, necessitando ser purgados e superados, para que pudesse encontrar, enfim, o equilíbrio.

Adentrou-se a personagem a partir dela mesma, sua consciência e sua autoconsciência, das reflexões de si e dos outros sobre ela, por meio do monólogo interior. O entrecruzamento de vozes distintas no discurso da personagem, a sobreposição de imagens, encaminham ao todo fragmentado do sujeito em busca de sua identidade, nos vários cenários que compõem a obra. Sob a ótica bakhtiniana, o duplo consiste no medo dos *outros*, “da alma alheia” (2011: 31). Bakhtin conclui que a personagem tem um ponto de vista sobre o mundo e sobre si mesma expondo sua consciência e sua autoconsciência: “importa o que é o mundo para a personagem e o que ela é para si mesma” (BAKHTIN, 2013: 52). Examinou-se que tal desdobramento se torna estratégia de autoconhecimento e, ao mesmo tempo, se dá como projeção identitária no *outro*.

Estas reflexões não esgotam as leituras possíveis de *Noite*, mas apontam metonimicamente para a real estatura da obra literária de Erico Verissimo que tão à vontade se move nos meandros da psique humana, ao desvelar os sentimentos paradoxais do novo cavaleiro – hesitante, destituído de autonomia – no encontro consigo mesmo, no cotejo com todos os seus temores secretos.

TRABALHOS CITADOS

ALVAREZ, A. G. R.; LOPONDO, L. Diálogo no limiar e diatribe: mecanismos de construção da autoconsciência do sujeito. *Bakhtiniana*, Revista de Estudos do Discurso. São Paulo: Programa de Estudos Pós-Graduados em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, v. 7, n. 2, p. 5-18, 2012.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. 2. ed. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BAKHTIN, M. A forma espacial da personagem. In: _____. *Estética da criação verbal*. 6. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 21- 90.

BAKHTIN, M. A personagem e seu enfoque pelo autor na obra de Dostoiévski. In: _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. p. 52-86.

BAKHTIN, M. A ideia em Dostoiévski. In: _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. p. 87- 114.

BAKHTIN, M. O discurso em Dostoiévski. In: _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. p. 207-310.

BORDINI, Maria da Glória (Org.). *O escritor no tempo*. Porto Alegre: Sulina, 1990.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura Brasileira*: Erico Veríssimo, São Paulo: Instituto Moreira Salles, n.2, nov. 2003.

CANDIDO, A. Esquema de Machado de Assis. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 17-39.

DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*. 2. ed. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FREUD, S. O estranho. In: *Uma neurose infantil e outros trabalhos*. Edição *Standart* brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Trad. Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v.17, p. 138-162.

FRIEDMAN, N. *O ponto de vista na ficção*. Trad. Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar. / mai. 2002. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/53/15-norman-2.pdf>>. Acesso em: 03 jun. 2018.

PROVÉRBIOS. In: *BÍBLIA SAGRADA*. São Paulo: Paulus, Edição Pastoral.

JUNG, C. G. *et. al. Ao encontro da sombra: o potencial oculto do lado escuro da natureza humana*. Trad. Merle Scoss. São Paulo: Cultrix, 2012.

JUNG, C. G. *et. al. Chegando ao inconsciente* In: _____ *O homem e seus símbolos*. 5. ed. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987. p. 16-99.

KEPPLER, C.F. *The literature of the second self*. Arizona: The University of Arizona Press, 1972.

RANK, O. *O duplo: um estudo psicanalítico*. Trad. Erica Sofia Luisa Foerthmann Schultz *et. al.* Porto Alegre: Dublinense, 2013. p. 128-130.

ROSSET, C. *O real e seu duplo*. 2. ed. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1985.

SANTO AGOSTINHO. *Les confessions*. Livro XI. (1864) Trad. M. Moreau. Disponível em: <<http://www.abbaye-saint-benoit.ch/saints/augustin/confessions/confessions.htm>>. Acesso em: 07 out. 2018.

SILVA, V. M. T. *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*. Rio de Janeiro: Presença, 1985.

STEVENSON, R. L. *O médico e o monstro: Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Trad. José Paulo Golob; Maria Angela Aguiar; Roberta Sartori. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2002.

STOKER, B. *Drácula*. Trad. Lúcio Cardoso. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Col. Debates.)

VERISSIMO, E. *Noite*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VOLÓCHINOV, Valentin (Círculo de Bakhtin). *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017.

Ana Lucia Macedo Novroth possui graduação em Letras (Língua Portuguesa) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1989) e mestrado em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (2015). Atualmente realiza seu doutorado na Universidade Presbiteriana Mackenzie na área de concentração "Estudos discursivos e textuais", linha de pesquisa "Procedimentos de constituição dos sentidos do discurso e do texto". O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1175-1876>

e-mail anovroth@terra.com.br

Artigo recebido em 13/10/2019. Aprovado em 20/03/2020.