

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LETRAS
CURSO DE LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS**

**DENILSON AMANCIO FERREIRA
MARIA LUÍSA MACKOWIAK**

***GHOST STORY* NA LITERATURA VITORIANA: A PRESENÇA DO ESTRANHO
NO CONTO FANTÁSTICO E A RELAÇÃO DO DUPLO NOS PERSONAGENS DE
CHARLES DICKENS EM “THE SIGNALMAN”**

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

PATO BRANCO – PR

2017

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LETRAS
CURSO DE LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS

DENILSON AMANCIO FERREIRA
MARIA LUÍSA MACKOWIAK

***GHOST STORY* NA LITERATURA VITORIANA: A PRESENÇA DO ESTRANHO
NO CONTO FANTÁSTICO E A RELAÇÃO DO DUPLO NOS PERSONAGENS DE
CHARLES DICKENS EM “THE SIGNALMAN”.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado na disciplina de TCC-II, do Curso de Letras Português/Inglês da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, *Campus* Pato Branco, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado.

Linha de Pesquisa: Literatura Inglesa.
Orientadora: Prof. Dr. Mariese Ribas Stankiewicz.

PATO BRANCO – PR
2017



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Câmpus Pato Branco
Departamento Acadêmico de Letras
Coordenação do Curso de Letras Português/Inglês



DEFESA PÚBLICA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO
LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Autor (a): **DENILSON AMÂNCIO FERREIRA / MARIA LUÍSA MACKOWIAK**

Título: ***Ghost story* na literatura vitoriana: a presença do estranho no conto fantástico e a relação do duplo nos personagens de Charles Dickens em “The Signalman”**

Trabalho de conclusão de curso defendido e ARROVADO em
04/12/17, pela comissão julgadora:

Prof.^a Dra. Mariese Ribas Stankiewicz – UTFPR Pato Branco
Orientador(a) e Presidente da Banca

Prof.^a Dra. Mirian Ruffini – UTFPR Pato Branco

Parecerista e Membro da Banca Examinadora

Prof.^a Dra. Cláudia Marchese Winfield – UTFPR Pato Branco
Membro da Banca Examinadora

VISTO E DE ACORDO:

Prof.^a Dra. Cláudia Marchese Winfield
Coordenadora do Curso de Letras Português/Inglês

Prof.^a Ma. Rosângela Aparecida Marquezi
Responsável pelo Trabalho de Conclusão de Curso
Portaria n.º 295 de 01/09/2015

“A Folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Curso”

RESUMO

FERREIRA, Denilson Amancio; MACKOWIAK, Maria Luísa. *Ghost story na literatura vitoriana: a presença do estranho no conto fantástico e a relação do duplo nos personagens de Charles Dickens em “The Signalman”*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Letras Português - Inglês. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2017. 55 p.

As *ghost stories* podem ser vistas como produções essenciais da Era Vitoriana, no século XIX, representações do tradicional em meio às mudanças determinantes que esse século conduziu. Ao mesmo tempo em que as narrativas de fantasma se originam de tradições literárias passadas, elas demonstram as consequências do industrialismo, da razão como âmago da sociedade e das novas ciências, revelando pensamentos presentes na época e anunciando, de certo modo, um futuro vindouro. O conto “The Signalman”, de Charles Dickens, abarca tais questões, as quais são reveladas por meio das construções de sentido obtidas com o auxílio das teorias de Tzvetan Todorov, acerca do fantástico na literatura, e de Sigmund Freud, a respeito do Estranho e do Duplo. Em se tratando do fantástico, os personagens integrantes da narrativa hesitam diante dos fatos, bem como o leitor implícito vacila durante sua leitura; o personagem do Sinaleiro é questionado perante sua sanidade, mas o narrador, como relatante da história, se encontra numa posição mais duvidosa, pois não se sabe se seus relatos são, de fato, verdadeiros. O Estranho indica que os personagens estão inseridos em uma atmosfera ao mesmo tempo desconhecida e familiar, bem como a vivência de ambos ser considerada ambígua, residindo aí a presença do Duplo: o Sinaleiro como Duplo do narrador. A relação dúplice dos personagens estabelece o vínculo tradição/modernidade, Sinaleiro e narrador, respectivamente; a morte do trabalhador ferroviário representa, enfim, a decadência do pensamento romântico e de pensamentos tradicionais ligados à Inglaterra do século XVIII e XIX defronte a aspectos da modernidade em ascensão, como o triunfo das ciências e das tecnologias da época.

Palavras-chave: *ghost story*; fantástico; estranho; duplo; tradição; modernidade.

ABSTRACT

FERREIRA, Denilson Amancio; MACKOWIAK, Maria Luísa. **Ghost story in the Victorian literature: the presence of the uncanny in the fantastic short story and the relation of the double in the characters from “The Signalman” by Charles Dickens.** Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Letras Português - Inglês. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2017. 55 p.

The *ghost stories* can be seen as essential products from the Victorian Age, in the nineteenth century, representations of the traditional among the determinant changes that this century has led. At the same time that these stories originate from the past literary traditions, they evidence the consequences of the industrialism, of reason as the core of society and the new sciences, evidencing thoughts present in the age e announcing, somehow, a future to come. The short story “The Signalman”, by Charles Dickens, embraces such issues, which are revealed through the meaning constructions obtained with the support of the theories from Tzvetan Todorov, about the fantastic in literature, and from Sigmund Freud, regarding the Uncanny and the Double. Concerning the fantastic, the characters in the narrative hesitate against the facts, as well as the implied reader hesitates during their reading; the character of the Signalman is questioned towards his sanity, but the narrator, as the storyteller of the story, is in a more doubtful position, for it is not known whether his reports are, indeed, true. The Uncanny suggests the characters are inserted in an atmosphere that is both unfamiliar and familiar, as well as the experience of both being considered ambiguous, existing there the presence of the Double: the Signalman as Double of the narrator. The dual relation of the characters establishes the tradition/modernity link, Signalman and narrator, respectively. The death of the railway worker represents, ultimately, the decay of romantic thought and traditional thoughts connected with eighteenth and nineteenth-century England facing aspects of rising modernity, such as the triumph of the sciences and technologies at that time.

Key-words: ghost story; fantastic; uncanny; double; tradition; modernity.

SUMÁRIO

NOTAS	6
1. INTRODUÇÃO	8
2. CAPÍTULO I.....	16
2.1. AS GHOST STORIES NA ERA VITORIANA: INFLUÊNCIAS DE CHARLES DICKENS	16
2.2. O FANTÁSTICO POR TODOROV: FENÔMENOS SOBRENATURAIS E HESITAÇÃO	19
2.3. FREUD E O VIÉS PSICANALÍTICO: O ESTRANHO E O DUPLO.....	26
3. CAPÍTULO II.....	30
3.1. ATMOSFERA SOBRENATURAL E CONSTRUÇÃO DO FANTÁSTICO: O PRIMEIRO ENCONTRO	30
3.2. A HESITAÇÃO E O ESTRANHAMENTO: O SEGUNDO ENCONTRO.....	33
4. CAPÍTULO III.....	40
4.1. A SENSACÃO DO ESTRANHAMENTO CAUSADA NOS PERSONAGENS	40
4.2. AS RELAÇÕES ENTRE OS DUPLOS E A SUA DERRADEIRA SEPARAÇÃO	44
5. CONCLUSÕES	51
REFERÊNCIAS	55

NOTAS

Durante o desenvolvimento deste trabalho, selecionamos um dos contos de Charles Dickens, “O Sinalheiro”, para as devidas explicações sobre a análise do mesmo. Optamos por utilizar o conto traduzido e impresso no livro *Histórias de Fantasma* (2013) com a coordenação de Beatriz Viégas-Faria e tradução de Adriana Scolari Costa.

Quanto ao título do conto, preferimos mantê-lo no original em língua inglesa quando tratamos deste no trabalho, pois acreditamos que o título original “The Signalman” expressa melhor as faces de um personagem que é tão místico e ambíguo. A conotação linguística da palavra Signalman, considerando que o homem é um Sinalheiro, mas também pode ser o homem que *é o Sinal*, ele mesmo, pode passar despercebida no uso da tradução isoladamente.

Optamos, também, por utilizar o termo *ghost story*, em inglês, por considerar que este acarreta um sentido global, que, quando traduzido, não representa, em si, todo o contexto que ele possui, como sua origem situacional, sua construção histórica e inserção cultural.

Em se tratando do aporte teórico, foram apresentados diversos textos de referência em língua inglesa e seus excertos foram traduzidos livremente pelos autores deste trabalho. Os trechos originários utilizados foram afixados nas notas de rodapé, em sequência numérica e crescente.

É importante salientar que este não é um trabalho sobre tradução. Porém, atentamos em informar sobre a questão do texto base ser em língua inglesa e que a escolha do mesmo em Língua Portuguesa se fez por organização e foco em somente um viés traduzido. Quanto aos textos de referência, empenhamo-nos em traduzir as passagens utilizadas da melhor forma possível.

1. INTRODUÇÃO

Ao observarmos o contexto histórico-social da Inglaterra no século XIX, a primeira constatação que podemos fazer tem a ver com a decadência do movimento romântico e com o nascimento de uma nova era de pensamentos e estilos artísticos. Essas novas formas de se pensar e de se fazer arte ficaram compreendidas numa época a qual chamamos Era Vitoriana. O reinado da Rainha Vitória – 1837 a 1901 – dá nome ao período de mais de 60 anos de mudança e consolidação da cultura inglesa no contexto do século. A monarca, mesmo não possuindo grande popularidade no início do reinado, obteve ampla influência no decorrer dos anos, perpetuando costumes e hábitos em meio à população britânica. “A moralidade estrita, a santidade da vida familiar, deviam-se ao exemplo da própria rainha Vitória, e sua influência indireta sobre a literatura, bem como sobre a vida social, eram consideráveis” (BURGESS, 1974, p. 181)¹.

Essas mudanças, advindas da Era Vitoriana, da Revolução Industrial e do advento dos estudos científicos, marcaram o período por contrastes de pensamento entre a religiosidade cristã e o cientificismo, a tradição e a modernidade. “O contraste entre rebeliões [...] e a afirmação de valores e modelos [presentes na sociedade] é uma parte essencial do paradoxo [que havia] no período” (CARTER, 1997, p. 272)². Para muitos críticos e historiadores, “o século XIX foi um período turbulento no qual o industrialismo e a ciência coexistiram com crenças sobrenaturais e o Cristianismo, e onde as esperanças para o futuro colidiam com tradição e impressões sentimentais sobre o passado” (LARSSON, 2013, p. 2)³. A tradição era adotada pela rainha. Porém, apesar das influências da monarca, o povo inglês vivia em permanente estado de incerteza e contestação, sendo que “[...] a industrialização e o advento da ciência fizeram as pessoas duvidarem de suas crenças religiosas” (LARSSON, 2013, p. 1)⁴; ou seja, a ascendência dos estudos sobre corpo e mente abalavam preceitos religiosos enraizados na mentalidade de uma população em sua maioria cristã.

Além disso, o processo de industrialização, que acontecia no núcleo da sociedade inglesa, também causava modificações nos hábitos das pessoas de forma abrupta e era difícil

¹ “The strict morality, the holiness of family-life, owed a good deal to the example of Queen Victoria herself, and her indirect influence over literature, as well as social life, was considerable” (BURGESS, 1974, p. 181).

² “The contrast between social unrest [...] and the affirmation of values and standards [...] is an essential part of the paradox of the age” (CARTER, 1997, p. 272).

³ “The nineteenth century was a turbulent time where industrialism and science coexisted with supernatural beliefs and Christianity, and where hopes for the future collided with tradition and sentimental feelings about the past” (LARSSON, 2013, p. 2).

⁴ “[...] industrialization and the rise of science made people doubt their religious beliefs” (LARSSON, 2013, p. 1)

para a população se adequar às novas formas de viver. Esse contexto complexo, trouxe diversos problemas, principalmente para a população pobre do país:

As flutuações na economia fizeram as pessoas sentirem-se incertas sobre seu futuro, enquanto que as teorias de Darwin as fizeram duvidar sobre crenças religiosas. Foi nessa época de incertezas que o interesse e a popularidade das histórias de fantasmas e o espiritualismo alcançaram novos patamares (GAVIN; NOAKES apud LARSSON, 2013, p. 3)⁵

A população sentiu-se impelida em acreditar em forças sobrenaturais (GAVIN apud LARSSON, 2013)⁶, o que estava ligado ao desenvolvimento de crenças no espiritualismo e na escritura de diversas histórias sobre o assunto. As chamadas *ghost stories* (histórias de fantasmas) conquistaram o interesse do público leitor e obtiveram sucesso.

Nesse contexto, encontramos Charles John Huffam Dickens (1812 - 1870), filho de país pobres e condenados, pelo processo inóspito da industrialização, a viver em situações degradantes. Desde a infância, foi astuto e criativo, provindo de uma família com mínimas condições de subsistência, sempre se mostrou uma criança inteligente; e tendo pouca escolaridade, devido às condições de sua família, teve sempre paixão pela leitura e, com a imaginação fértil, muita aptidão para a escrita. Apesar desse perfil infantil de prodígio, sua adolescência e juventude não foram das mais fáceis. Após a prisão de seu pai, por dívidas, é que a vida de Dickens começa a se desenhar de maneira árdua. Dickens por volta dos 12 anos passou a trabalhar em fábricas, morou na prisão com sua família e, depois de certo tempo, trabalhou em escritórios de advogados em Londres. Nesse período de sua adolescência e juventude foi que Dickens conheceu toda a miséria em que o povo de Londres vivia naquele tempo industrial. Dickens experienciou a vida de um trabalhador industrial, e nesse ponto, é que reside toda sua poética literária, seus contos esperançosos de uma vida melhor e de tempos felizes. Também seus personagens são, de certa maneira, filtrados a partir da sua realidade, como exemplifica Mendes (1983) dizendo que “[...] chegou-se a contar o número de quarenta e seis escreventes de advogados que aparecem em seus livros”.

Já na vida adulta Dickens foi estenógrafo, aspirou ser ator, porém, veio a se tornar um jornalista de excelente qualidade em Londres. Sofrendo bastante nos anos iniciais de profissão, como relata com suas próprias palavras:

⁵ “The fluctuations in the economy made people uncertain about their future while the theories of Darwin made them doubt their religious beliefs. It was in this time of uncertainty, where the interest and popularity of ghost stories and spiritualism reached new heights” (GAVIN; NOAKES apud LARSSON, 2013, p. 3)

⁶ “in these times of uncertainty there was a sudden rise in the interest in the supernatural” (GAVIN apud LARSSON, 2013, p. 2)

Escrevia em pé, segurando na mão o caderno em que escrevia à luz de uma péssima lanterna; escrevia sentado no interior de uma diligência puxada por quatro cavalos, galopando no meio de estradas desertas, altas horas da noite [...] Feria os joelhos à força de escrever-lhes em cima, sentado na última fila de bancos da velha galeria da antiga Câmara do Comuns [...] Creio que fui passageiro de todos os veículos conhecidos no meu país, quando voltava para Londres, depois das assembleias políticas da província. Fiquei muitas vezes detido em atalhos enlameados, a 40 ou 50 milhas de Londres [...] (MENDES, 1983, p. 26).

Contudo, pelo bem da história humana e das artes em geral, o ser humano tende a se mostrar resiliente e adaptar-se, superando dificuldades que encontre em sua vida. Foi dessa maneira, por meio da arte literária, que o autor Charles Dickens encontrou um modo de expressar suas ideias, suas observações, opiniões e até seu descontentamento a respeito da vida. Assim, mentes como as de Dickens, Oscar Wilde, Jane Austen e das irmãs Brontë buscaram uma forma de libertação dessa realidade cruel e devastadora, vivida no século XIX. A partir da sua imaginação e de suas histórias, esses autores criaram grandes obras, as mesmas que hoje nos são patrimônios históricos e culturais, que nos ajudam a compreender como se mostrava a época, como pensavam as pessoas e como era o mundo.

Dickens foi um dos autores que mais sofreu com os eventos modificadores, e efeitos decorrentes destes, que perpassam toda a chamada Era Vitoriana. Autor que escrevia para o gosto de seu público, foi considerado ídolo e gozou de grande fama e popularidade ainda em vida. Foi um autor muito ligado ao Realismo em seu tempo, sendo que o mundo criado nas suas histórias “[...] é principalmente um tipo de pesadelo de Londres feito por *chop-houses*, prisões, escritórios de advogados e tavernas, escura, nebulosa e fria, mas muito viva” (BURGESS, 1974, p. 183 - 184)⁷. Com excelência, Dickens foi observador da realidade, denunciou, em muitos de seus romances, contos e crônicas, as mazelas da sociedade inglesa e percebeu, com o passar do tempo, como o homem busca a compreensão de seus problemas e uma razão para a vida.

Já passada metade do século XIX, estando estabelecida grande parte da sociedade que constituiria a Inglaterra moderna um século depois, surge um conto de Dickens que foge às suas características clássicas de escrita, “The Signalman” (1866) definitivamente passa longe do Realismo, característico dos clássicos romances dickensianos, e das séries novelescas que escrevera quando jovem. O conto do Sinaleiro, ao contrário, é uma história profunda, que retrata com maestria a situação controversa do século XIX e, sobretudo, da

⁷ “The world created by Dickens is mainly a kind of nightmare London of chop-houses, prisons, lawyers’ offices, and taverns, dark, foggy, and cold, but very much alive” (BURGESS, 1974, p. 183 - 184)

mente e do pensamento humano naquele tempo, em que se descobriam as ciências e se contestavam as crenças dos homens – um tempo em que a era romântica se esvaía para ceder espaço à era moderna.

Considerando as características particulares do conto “The Signalman”, que uma vez chamaram nossa atenção em meio a tantos textos de Charles Dickens, procuramos observar as questões relativas à estrutura do conto, a sua forma e conteúdo – características que o tornam singular em meio aos escritos do autor inglês. Interessamo-nos, primeiramente, pela perspectiva fantástica e sobrenatural na qual o conto está inserido, bem como na figura espectral que aparece de forma misteriosa – elemento que conecta o conto ao Fantástico na literatura e remete ao Estranho, na psicanálise literária – além de analisarmos também o Duplo apresentado através do personagem principal, também narrador da história.

Dessa forma, analisamos o conto juntamente com teorias que vieram confirmar nossas ideias, fazendo-nos constatar que no texto de Charles Dickens há a presença do estranho, intimamente ligado ao gênero desse conto, o fantástico, e também encontramos evidências da relação dúplice entre os dois personagens principais do conto: um deles sendo também o narrador do mesmo e o outro dando título a este. Assim, podemos dizer que neste trabalho realizamos conexões entre a teoria do Estranho, de Freud, e a teoria literária. Por fim, compreendendo o “fantasma”, aparição inóspita, causadora de tensão do texto, como um ponto de ligação e, ao mesmo tempo, de separação entre o pensamento romântico e o pensamento moderno, representação do século XIX, tempo de mudança e passagem.

Tal acepção considera, em nossa análise, um viés diferente do que a maioria dos trabalhos que abordam o conto adotam. Larsson (2013), em *The Significance of Ghosts - Science, Religion and Social Criticism in Charles Dickens' The Haunted Man and the Ghost's Bargain, A Christmas Carol and "The Signalman"*, trata de uma perspectiva mais sócio-histórica, onde seus apontamentos fazem referência ao desenvolvimento industrial e tecnológico alertando para os perigos do desenvolvimento científico; além disso, as aparições do fantasma são consideradas alucinações por parte do Sinaleiro, demonstrando possíveis danos à saúde mental do personagem. Smith (2012), trata do “arquétipo quebrado” em *Victorian Railway Accident and the Melodramatic Imagination*, trabalho que considera a melodramático como função para o desenvolvimento da evolução do tempo em detrimento de um sujeito que um dia foi considerado essencial para o funcionamento do mundo. Matus (2001), em seu texto *Trauma, Memory, and Railway Disaster: The Dickensian Connection*, aborda o conto numa perspectiva psicanalítica; no entanto, utiliza a teoria freudiana sobre

memória e trauma para, assim, relacionar os acidentes ferroviários às novas teorias sobre os problemas da mente.

“The Signalman” foi escrito no ano de 1866, e é uma típica *ghost story* (ou história de fantasma, em tradução livre), que teve origem no século XIX, derivada da tradição de contar histórias aos familiares ou conhecidos, sobre aparições espectrais misteriosas, criaturas sombrias que aparecem extraordinariamente, com a finalidade de deixá-los aterrorizados e impressionados.

Desenvolvido numa atmosfera sombria – a qual se situa em um túnel ferroviário da cidade de Londres – o conto tem como personagens um desconhecido habitante londrino, o narrador, e um funcionário da ferrovia, o sinaleiro. Os personagens são introduzidos quando o narrador se depara com o sinaleiro em seu horário de trabalho no túnel e, de longe, começa uma conversa com o homem. A partir desse encontro os dois desenvolvem uma amizade, a princípio, comum. Numa segunda visita, o sinaleiro revela ao seu visitante que é atormentado pela imagem de um certo fantasma, o qual ele acredita trazer algum aviso e que já aparecera três vezes, duas das quais algumas mortes ocorreram. O narrador, cético, acredita minimamente nas palavras do trabalhador ferroviário, mas ainda assim tem uma conexão estranha com o homem. Em sua última visita, após o horário de trabalho do sinaleiro, o narrador descobre que outra morte ocorrera no túnel onde seu amigo trabalhava. Porém, descobre também que o morto era o próprio sinaleiro, atropelado pelo trem, em uma situação ao mesmo tempo banal e assombrosa.

O conto de Charles Dickens pertence a um estrato da literatura chamado de *fantástico*, o qual depende de acontecimentos sobrenaturais para se realizar. No caso de “The Signalman”, o elemento sobrenatural, pertinente para analisarmos esse conto na categoria fantástica, é o fantasma visto pelo personagem, sendo que este reconhece o fenômeno fantasmagórico como de natureza desconhecida, duvida até mesmo de sua existência e se mostra amedrontado por não conhecer suas origens. Dessa maneira, a aparição seria um acontecimento impossível de se explicar pelas leis do mundo em que vivemos (TODOROV, 1981), muito menos na Londres científica de meados do século XIX.

Inserido num contexto sobrenatural, os personagens vivenciam certa *hesitação* a partir dos episódios que ocorrem na história, considerando a dúvida que existe em torno da apresentação do fantasma, e também de certa tensão que envolve a própria contestação da sanidade mental de nosso personagem, o sinaleiro – já que o narrador a princípio se nega a acreditar no homem. A partir dessa característica peculiar, tentamos conciliar a leitura e

investigação do conto em relação ao fantástico e o sobrenatural. Primeiramente, constatamos o que caracteriza o fantástico como sendo “[...] a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1981, p. 16). Posteriormente, podemos também afirmar que há a *hesitação* do leitor em se deparar com um fenômeno, no texto literário, que não compete aos conhecimentos científicos dos quais ele domina, e que não pode ser explicado ou elucidado pela sua razão, assim, criando uma atmosfera de *hesitação* para o leitor:

É ele quem, ao longo da intriga terá que optar entre duas interpretações. Mas se o leitor conhecesse de antemão a ‘verdade’, se soubesse por qual dos dois sentidos terá que decidir-se, a situação seria muito distinta. O fantástico implica pois uma integração do leitor com o mundo dos personagens; define-se pela percepção ambígua que o próprio leitor tem dos acontecimentos relatados. (TODOROV, 1981, p. 18-19)

Essa última característica também faz com que o texto nos venha a ser tomado como *fantástico*, aquele texto que contém elementos que não podem ser explicados pela lógica do mundo em que o leitor está situado.

Inserido na literatura fantástica – na qual situamos o conto de Dickens – segundo Todorov, “há um fenômeno estranho que pode ser explicado de duas maneiras, por tipos de causas naturais e sobrenaturais. A possibilidade de vacilar entre ambas, cria o efeito fantástico” (1981, p. 16). Tanto os personagens, quanto o leitor, na maioria das histórias fantásticas, oscilam entre acreditar nos fatos como sendo sobrenaturais ou explicados por elementos da realidade, premissa essa que também é muito bem aproveitada nas *ghost stories* (histórias de fantasma).

O narrador, frente aos elementos inexplicáveis e à *hesitação* causada por eles, ocupa uma posição um tanto duvidosa se considerarmos sua narração em primeira pessoa, fazendo parte dos fatos que se desenrolam durante a história. Todorov nos declara que “nas histórias fantásticas, o narrador fala geralmente em primeira pessoa” (1981, p. 44), o que pode nos indicar claramente que a participação do personagem nos acontecimentos não nos leva a acreditar em suas declarações. É como salienta Todorov: “O problema se torna mais complexo no caso de um narrador-personagem, de um narrador que diz ‘eu’. Enquanto narrador, seu discurso não deve ser submetido à prova de verdade; mas enquanto personagem, pode mentir” (1981, p. 45).

Se pensarmos que o narrador, em sua posição de personagem tem uma percepção limitada da história que “realmente” acontece – no sentido narrativo – este pode dissimular

suas visões enquanto ao outro, mantendo os atos, falas e a própria existência do outro subjugado a sua presença. Então, sua visão dos episódios pode ser ambígua, até mesmo falsa, levando-nos ao questionamento da existência ou não dos seres e objetos relatados por ele. A relação dúplice que ocorre e estabelece uma correspondência com os contrários – “existir” e “não-existir” – aproxima alguns textos literários do que Freud denominou como o Duplo. “A separação entre as realidades interna e externa, entre eu e outro, também é evocada por Freud ao analisar um dos temas recorrentes ao estranho – o fenômeno do duplo” (MARTINI; COELHO JÚNIOR, 2010, p. 374).

Assim, ainda hoje, percebemos que há uma implicação muito grande pelos elementos tocantes a questão sobrenatural. Muito já foi desenvolvido na ciência até hoje; porém, nada se pode dizer de concreto sobre a origem da vida, ou os destinos após a morte, por exemplo. Por esse motivo ainda nos é pertinente tratar da questão espiritual dos indivíduos e das questões que envolvem corpo e mente.

Charles Dickens, ao longo de sua obra, não dedicou tempo de sua escrita às discussões aprofundadas sobre a mente humana. Devido a isso é, ainda hoje, muito criticado por causa da falta dessa complexidade em sua literatura. Porém, faz parte do estilo deste escritor, expor as sutilezas da vida humana e das mazelas sociais de uma forma que, enquanto retrata o mundo realisticamente, com um toque de brandura, também o expõe à reflexão e à crítica. “The Signalman” certamente pode ser lido em um momento de entretenimento, mas também traz a complexidade do entendimento da personalidade humana enquanto interagindo com as mudanças de paradigmas da época, tendendo, assim, a contribuir com assuntos tratados nos dias de hoje, seja para nosso entendimento das questões de vida e morte, ou da mente humana, ou mesmo do sobrenatural em si, na literatura.

The Boz, como era conhecido, após sofrer um acidente ferroviário em 1865, encontra inspiração a escrever mais uma *ghost story*. Todavia, escreveu um conto que pode nos fazer pensar sobre a modernidade do pensamento a respeito da mente. Cerca de quatro anos antes de sua morte, deixa para a literatura o texto que nos conta como o mundo deixava de acreditar na alma humana, no século XIX, e passava a questionar a sua mente.

Hoje, ‘cérebro’ e ‘mente’ são utilizados de forma intercambiável; porém, para os primeiros psicólogos, os dois termos tinham significados diferentes e não era claro se a mente era uma parte completamente inconsistente da alma ou se tinha uma presença material, intrinsecamente ligada ao cérebro. De fato, o termo ‘psicologia’, desde seu primeiro uso em meados do século dezessete, (CADWALLADER, 2009,

p. 10) se referia a ‘uma doutrina que investigou a alma humana e seus efeitos’ (OED, W. Harvey’s *Anatomical Exercises* apud CADWALLADER, 2009, p. 10)⁸

Essa mudança na forma de pensar a mente das pessoas e os fenômenos que envolviam o pensamento estavam se desligando das questões espirituais nesse momento da história. A psicologia começava, a passos lentos, a se mostrar como ciência e os complexos problemas que envolviam a contradição entre acreditar num mundo espiritual e se deixar tomar pelo cientificismo, iam criando as dualidades que foram representadas em “The Signalman”, por Dickens.

Os autores que nos auxiliam nesta análise não são necessariamente pensadores do século XIX, exclusivamente. Sigmund Freud (1856-1939), alemão, considerado o pai da psicanálise, também nosso teórico do Estranho, viveu nesse tempo. Porém, Tzvetan Todorov (1939-2017), o filósofo e linguista do Fantástico, não viveu ou conheceu presencialmente esse século. Mesmo assim, suas teorias, tanto do Estranho e do Fantástico na literatura, nos ajudam a compreender melhor o texto de Dickens e nos fazem pensar a respeito da construção de sentidos e de significados do conto no contexto atual, no qual a discussão sobre o sobrenatural e os segredos do pensamento são retratados na literatura.

Durante nossas pesquisas e leituras relacionadas à análise, encontramos diversos autores que vem ao encontro ao nosso pensamento e nos apoiam a afirmar nossa tese e argumentar para o melhor entendimento de nossa análise. Assim, pretendemos apresentar o trabalho com uma divisão que permita a compreensão, primeiramente, do que é a *ghost story* – história de fantasma – que tipo de cultura e que contexto estão ligados à origem dessa tradição literária e, posteriormente relacionar o gênero ou modo fantástico na literatura, ao nosso conto, que é uma *ghost story* oriunda do século XIX. Nesse contexto, também apresentamos nosso segundo capítulo, que foca nas análises do Estranho, como fenômeno no texto de Dickens, e a *hesitação* como plano de fundo para conflito entre os personagens. E por fim, no terceiro capítulo, apresentamos uma investigação do Duplo relacionado aos personagens e também considerações a respeito da transformação do pensamento no século XIX, representado pela morte do Sinaleiro, o pensamento romântico, e a vida do narrador-protagonista, pensamento moderno.

⁸ Today, ‘brain’ and ‘mind’ are used mostly interchangeably; however, to the early psychologist, the two had distinct meanings and it was unclear whether the mind was a wholly insubstantial part of the soul or if it had a material presence, inextricably linking it to the brain. In fact, the term ‘psychology’ from its first use in the mid-seventeenth century referred to “a doctrine which searches out mans Soul and the effects of it” (OED, W. Harvey’s *Anatomical Exercises*, 1653) (CADWALLADER, 2009, p. 10).

2. CAPÍTULO I

2.1. As *Ghost Stories* na Era vitoriana: influências de Charles Dickens

As *Ghost Stories* são textos originários das narrativas góticas, mais precisamente as narrativas que começaram a se desenvolver no século XVIII, juntamente com o advento da estética gótica no Romantismo. Autores como Mary Shelley e Horace Walpole são mundialmente conhecidos pela presença de elementos góticos em suas histórias, a saber *Frankenstein* (1818) e *O castelo de Otranto* (1764), respectivamente⁹. A presença de elementos sobrenaturais como monstros e vampiros tornou-se uma constante em diversas narrativas a partir do livro de Walpole e adentrou o século XIX com certa influência, tanto que Mary Shelley escreveu seu livro do Prometeu moderno cerca de 50 anos após *O castelo de Otranto*. Desta maneira, a “ficção gótica influenciou o desenvolvimento de diversos subgêneros de ficção popular no século XIX, incluindo: as ghost stories [...], os romances policiais e as narrativas sobrenaturais de horror” (DIBIASIO, 2008, p. 83)¹⁰.

Podemos considerar que “as *ghost stories* constituem uma categoria especial do gótico e são em parte caracterizadas pelo fato de que seus eventos sobrenaturais se mantêm inexplicados” (BRIGGS, 2012, p. 177)¹¹. Tal conceito não perdura durante todo o século XIX, pois as *ghost stories* passam a fazer parte de uma nova literatura, a da Era Vitoriana; ainda assim, a origem do termo e da estrutura são característicos da literatura gótica e seus desdobramentos. Os eventos inexplicáveis permanecem na maioria das *ghost stories* vitorianas e sua presença apoia-se na questão do sobrenatural como base para o acontecimento de toda a narrativa.

O sobrenatural é o eixo temático que abrangia as histórias no gótico. No entanto, havia um certo distanciamento da figura espectral, mágica ou seres não-humanos dos protagonistas. Por exemplo, em *Frankenstein*, o monstro não possui uma posição próxima às pessoas, tanto pela sua criação e condição de degradação física, como pela relação figura monstruosa versus seres humanos.

⁹ Apesar da diferença de datas nas publicações dos autores, os elementos da estética gótica influenciaram em suas escritas; Walpole pode ser considerado o fundador da nova estética no século XVIII, sendo que até chegou a construir um ‘pequeno castelo gótico’, com arquitetura gótica, de onde surgiu o termo; Mary Shelley escreveu sua obra em uma tarde de apostas com seu marido e Lord Byron, dois poetas do romantismo, sem esperar que ela obtivesse uma importância literária tão grandiosa (BURGESS, 1974); ambos viveram na época em que a estética tomou forma, ganhou fama e também perdeu relevância, mas não deixou de influenciar autores posteriores.

¹⁰ “Gothic fiction influenced the development of several subgenres of popular fiction in the nineteenth century, including: the ghost story [...], the detective story, and supernatural horror tales” (DIBIASIO, 2008, p. 83).

¹¹ “Ghost stories constitute a special category of the Gothic and are partly characterized by the fact that their supernatural events remain unexplained” (BRIGGS, 2012, p. 177)

Nas *ghost stories* vitorianas, o tema do sobrenatural permanece, como dito anteriormente. Não obstante, a figura não-humana tem um contato mais próximo com os personagens e aparece numa atmosfera menos surreal e afastada do que acontecia na estética gótica. Ainda assim:

O comportamento que as pessoas tinham para com fantasmas era geralmente ambíguo no século XIX. Por vezes eles eram vistos como o resultado de forças involuntárias da mente e em outras, os fantasmas pareciam tão reais quanto os humanos, sendo capazes de comunicarem-se com os vivos (LARSSON, 2013, p. 6)¹²

A contiguidade presente entre a figura dos espectros e a mente humana aparece em virtude das novas descobertas científicas e estudos voltados para o ser humano, os quais tinham suas raízes no pensamento iluminista ainda do século XVIII. Logo, os indivíduos da era vitoriana enfrentavam um dilema entre acreditar em teorias científicas, que poderiam explicar de uma forma racional a presença do sobrenatural, ou crer que os fantasmas não poderiam ser compreendidos de forma lógica.

O desenvolvimento do gótico, e da *ghost story* com ele, foi por si mesmo parte de uma reação mais ampla contra o racionalismo e o crescimento da secularização do Iluminismo, o qual, por sua vez, se refletiu na proliferação de novas filosofias que se propuseram a explorar como o conhecimento era formulado na mente e como os processos menos conscientes da mente se operavam (BRIGGS, 2012, p. 179)¹³

Havia ainda a questão da tradição inglesa, ligada à religiosidade do povo e suas crenças nos temas espirituais. O termo ‘espiritual’ nos leva a pensar em espírito, em alma, os quais não obtiveram explanação concreta mesmo com o advento do Iluminismo e a veneração da razão humana. Os fantasmas e espectros das histórias apresentavam-se como um contraponto ao avanço múltiplo de teorias nos campos das ciências, sendo elas biológicas ou voltadas para a psique do ser humano.

Os Vitorianos viveram um vínculo duplo e análogo entre sua fé na modernidade e as superstições e crença religiosa de que eles herdaram. As *ghost stories* vitorianas complicam essas tensões entre o passado spectral do Gótico e o realismo da

¹² The attitudes that people had towards ghosts were often ambiguous in the nineteenth century. At times they were seen as the result of involuntary forces of the mind, and at other times the ghosts seemed as real as us humans and were able to communicate with the living (LARSSON, 2013, p. 6).

¹³ The development of the Gothic, and the ghost story within it, was itself part of a wider reaction against the rationalism and growing secularization of the Enlightenment, which was in turn reflected in proliferating new philosophies that set out to explore how knowledge was formulated in the mind and how the less conscious processes of the mind operated (BRIGGS, 2012, p. 179).

modernidade expando a potencial falta de credibilidade das teorias modernas frente ao sobrenatural (EHNES, 2012, p. 21)¹⁴

As *ghost stories* vitorianas continuaram a transitar pela crescente divisão entre o passado supersticioso enraizado nas pessoas e no ceticismo progressivo (EHNES, 2012) quase palpável que se instalava por meio das ciências naturais e psicológicas. O fato é que tais histórias contestavam o real crédito das teorias científicas frente a assuntos que envolviam o mundo espiritual, questionando o verdadeiro significado do sobrenatural por meio de seus personagens espectrais.

Ainda podemos considerar a evolução das *ghost stories* e seu sucesso na Era Vitoriana em relação a seu elo com a tradição de contar histórias. “A transformação do modo antigo de contar histórias em um produto moderno fornece evidência material para a evolução das *ghost stories* vitorianas do gótico a um ‘novo’ gênero [...]” (EHNES, 2012, p. 7)¹⁵, o qual situava-se entre o passado e o presente/futuro do povo inglês.

Também não podemos negar que as *ghost stories* vitorianas estão imprescindivelmente ligadas ao Natal na Inglaterra, sendo que:

Charles Dickens publicou a primeira história de fantasma britânica, distinta da narrativa gótica [...], em “Os duendes que sequestraram o cozeiro”, na [publicação de] *The Pickwick Papers* (1836-7). Tal história, contada por Mr Wardle, iniciou uma tradição de histórias de fantasmas associadas ao Natal (DIBIASIO, 2008, p. 83)¹⁶

Tal tradição associada ao Natal perdurou por aproximadamente 30 anos, e estava principalmente vinculada a Charles Dickens e à publicação de seus periódicos e histórias natalinos, como “A Christmas Carol” (“Um conto de Natal”, 1843) e a revista publicada de 1859 a 1895, *All the Year Round*. Podemos considerar Dickens como “[...] uma voz importante no assunto controverso ligado à natureza dos fantasmas” (LARSSON, 2013, p. 1).¹⁷ Dickens utilizou os espectros em muitos de seus textos entre 1840 e 1860 e relembrou o costume das pessoas contarem histórias ao redor da lareira no mês de dezembro (EHNES, 2012).

¹⁴ The Victorians inhabited a similar double bind torn between their faith in modernity and the superstitions and religious faith they inherited. The Victorian ghost story complicates these tensions between the ghostly past of the Gothic and the realism of modernity by exposing the potential unreliability of modern theories in the face of the supernatural” (EHNES, 2012, p. 21).

¹⁵ “The transformation of the older storytelling tradition into a modern product provides material evidence for the Victorian ghost story evolution from the Gothic into a ‘new’ genre [...]” (EHNES, 2012, p. 7).

¹⁶ “Charles Dickens published the first British ghost story, distinct from the gothic tale [...], in “The Goblins Who Stole a Sexton,” in *The Pickwick Papers* (1836–7). This ghost story, told on Christmas Eve by Mr Wardle, initiated a tradition of ghost stories being associated with Christmas” (DIBIASIO, 2008, p. 83).

¹⁷ “an important voice in the controversy regarding the nature of ghosts” (LARSSON, 2013, p. 1)

Podemos considerar, então, que a publicação das *ghost stories* vitorianas na época do Natal situava-as nos debates sobre o espiritualismo concomitantemente ao seu envolvimento no discurso de reafirmação da tradição frente a modernidade ascendente (EHNES, 2012). Assim, “[...] é a evolução da *ghost story* vitoriana de sua origem gótica que expõe como as histórias de fantasmas implicam as tradições (literárias) passadas na modernidade por meio de suas complexas negociações de perspectivas culturais e comerciais” (EHNES, 2012, p. 22)¹⁸.

Não obstante, um dos contos de Dickens não reitera a tradição diante da modernidade, ainda que alerte para os perigos do industrialismo desenfreado e do trabalho exaustivo. “The Signalman” foi escrito um ano após um acidente ferroviário sofrido por Dickens (SMITH, 2012) e retrata a experiência de um habitante londrino para com um sinaleiro, seu novo amigo, e as visões inexplicáveis do trabalhador ferroviário enquanto exercia seu trabalho. A presença do fantasma e, por conseguinte, de fatos misteriosos, caracteriza o conto como uma *ghost story* e a insere, ainda, no que chamamos de Literatura Fantástica.

2.2. O Fantástico por Todorov: fenômenos sobrenaturais e hesitação

Considerando a questão do sobrenatural nas *ghost stories* e sua posição fundamental para com elas, podemos definir que tais histórias se encaixam no que chamamos de Literatura Fantástica¹⁹. Um dos primeiros autores a tratar do fantástico como assunto presente nas narrativas foi Howard Phillips Lovecraft (1890 - 1937), nos apresentando uma perspectiva literária e um tanto confusa, mas que avaliou certos aspectos que fazem com que uma narrativa seja vista como fantástica.

[...] [Lovecraft] define a literatura fantástica como sendo aquela capaz de suscitar o medo, mais exatamente o medo do desconhecido, no leitor. O desconhecido e o imprevisível seriam os aliados do sonho na criação de um mundo não real ou espiritual. Assim, fatos não explicáveis através da ciência, mas pertinentes ao mundo real, constituiriam o foco da narrativa fantástica. Estes fatos seriam acrescidos do desconhecido, tratado e formalizado em rituais religiosos, do mistério não decifrado do cosmos e do folclore popular (SÁ, 2003, p. 18).

¹⁸ “[...] it is the Victorian ghost story’s evolution from its Gothic origins that exposes how the ghost story imports past (literary) traditions into modernity through its complex negotiation of cultural and commercial expectations” (EHNES, 2012, p. 22).

¹⁹ Devemos considerar as apreciações acerca do fantástico em relação à temática e ao gênero. Alguns teóricos, como Lovecraft e Ceserani, preferem uma avaliação temática; para Bellemin-Noël, “[...] o fantástico deveria ser buscado por sua forma, não pelo seu conteúdo” (SÁ, 2003, p. 21); para Todorov, a Literatura Fantástica é vista como gênero. Ainda que cada estudioso considere o fantástico de uma perspectiva diferente, todos contribuíram para o desenvolvimento do tema e para este trabalho de pesquisa. Aqui nos preocupamos em descrever e utilizar mais profundamente a teoria de Tzvetan Todorov, da qual trataremos em seguida.

O autor enfatizou a relação do medo do desconhecido por parte do leitor como sendo uma das principais características do fantástico. “Lovecraft define, desta maneira, não somente o conjunto temático que seria o causador do medo, mas também a condição para que o fantástico fosse gerado, ou seja, a emoção que atingiria o leitor implícito” (SÁ, 2003, p. 18). Podemos perceber nitidamente a imensa importância que o leitor tem para com a narrativa fantástica, segundo o autor.

Conforme Sá, a obra crítica de Lovecraft “[...] é baseada na seleção pelo critério temático, visto que a produção do medo ocorreria diante dos aspectos desconhecidos pela ciência como a vida extraterrestre ou por temas tratados pela religião ou folclore popular” (2003, p. 21). Não há critérios acerca da linguagem, como formas verbais ou adjetivos, ou ainda outros pontos específicos, que classificariam a narrativa fantástica para Lovecraft, somente assuntos relativos a fatos misteriosos e inexplicáveis.

Peter Penzoldt (1925 - 1969) também estudou sobre o fantástico, fazendo observações a respeito do tema em seu livro *The Supernatural in fiction* (SÁ, 2003). O autor inicia seus comentários analisando a estrutura do conto fantástico. Relaciona a aparição do espectro com o clímax da narrativa, menciona sobre a atmosfera que, gradativamente, prepara o leitor implícito para o clímax e aponta a forma de exposição dos fatos narrados (SÁ, 2003). Bem como Lovecraft, Penzoldt trata do medo como tema nas histórias fantásticas, mais especificamente os medos primitivos, como o medo da morte, os quais se ligam com funções inconscientes da linguagem e se ligam ao sonho (SÁ, 2003).

Penzoldt avalia, ainda, a noção da efemeridade das histórias como sendo um fator relevante ao fantástico, pois “[...] o ser humano conseguiria abandonar a realidade e a lógica por pouco tempo. Aí residiria a dificuldade em conservar o fantástico em obras mais extensas como romances ou novelas” (SÁ, 2003, p. 24). Todorov também se atém ao efêmero como uma condição para a realização do fantástico, além de partilhar da questão da dúvida quanto a um de seus elementos.

Tzvetan Todorov (1939 - 2017), apesar de receber algumas críticas negativas acerca de sua obra por seu posicionamento tradicional e seletivo, investigou minuciosamente diversos pontos que caracterizam um texto fantástico²⁰, alguns deles relevantes para nossa pesquisa. Segundo o pensador, “em um mundo que é o nosso [...] se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar” (1981, p. 15). Então, “[...] ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do

²⁰ Os conceitos acerca do fantástico são expostos pelo autor em seu livro *Introdução à Literatura Fantástica* (1981; 2004).

mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos” (TODOROV, 1981, p. 15).

Quando não sabemos se um fato é verdadeiro ou não, se sua origem é desconhecida, surge um sentimento de dúvida, o qual já havia sido estudado por Penzoldt em sua obra. “Há um fenômeno estranho que pode ser explicado de duas maneiras, por tipos de causas naturais e sobrenaturais. A possibilidade de vacilar entre ambas cria o efeito fantástico” (TODOROV, 1981, p. 16). A *hesitação* frente a algo desconhecido é o fundamento principal e primeiro para a caracterização de um texto fantástico, segundo Todorov. Nas palavras do autor, “o fantástico é a *hesitação* experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2004, p. 31).

A experiência do sentimento de dúvida deve ser sentida por alguém que, no caso da literatura, seria um leitor implícito. Pois bem: Lovecraft já havia considerado o leitor e sua reação perante as narrativas fantásticas como uma das principais características do tema. Todorov também declara a relação intrínseca do leitor para com o texto fantástico, mas avalia a questão da *hesitação* em contrapartida ao sentimento de medo descrito por Lovecraft. “O fantástico implica pois uma integração do leitor com o mundo dos personagens; define-se pela percepção ambígua que o próprio leitor tem dos acontecimentos relatados” (TODOROV, 1981, p. 19); por conseguinte, percebemos que “a *hesitação do leitor* é pois a primeira condição do fantástico” (TODOROV, 2004, p. 37, grifos do autor).

Se a vacilação é sentida pelo indivíduo fora do texto, o questionamento feito a seguir é se o mesmo sentimento ocorre no que concerne aos personagens ou a algum personagem da narrativa (nesse último caso, mais especificamente o narrador-personagem). Para Todorov (1981), a *hesitação* é também percebida pelos personagens e ocorre na maioria das histórias fantásticas; no entanto, não é uma condição imprescindível, sendo que em algumas narrativas não acontece a dúvida por parte dos integrantes do enredo.

Além de o leitor sentir-se vacilando perante os acontecimentos da narrativa, a forma como este lê também influencia para a ocorrência da literatura fantástica.

O fantástico implica portanto não apenas a existência de um acontecimento estranho, que provoca hesitação no leitor e no herói, mas também numa maneira de ler, que se pode por hora definir negativamente: não deve ser nem ‘poética’, nem ‘alegórica’ (TODOROV, 2004, p. 38)

Um sentimento negativo é gerado no modo como o leitor apreende o texto; todavia, a maneira como a narrativa é lida não pode ser nem poética, nem alegórica, segundo Todorov.

Após as observações acima, Todorov atribui, então, três condições para o fantástico: primeiramente, “[...] é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas, e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados” (TODOROV, 2004, p. 38 - 39); em segundo lugar, “[...] esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem” (TODOROV, 2004, p. 39), mas não ocorre em todas as narrativas que concernem ao fantástico; e, por último, “[...] é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação ‘poética’” (TODOROV, 2004, p. 39).

O medo, o temor que o leitor pode sentir em relação ao texto, trazido ainda por Lovecraft em seus estudos, também é explanado por Todorov; contudo, apesar de o temor se relacionar frequentemente com o fantástico, não é uma das condições necessárias para que este ocorra (TODOROV, 1981).

“O fantástico, como vimos, dura apenas o tempo de uma hesitação: comum ao leitor e ao personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da ‘realidade’” (TODOROV, 2004, p. 47 - 48). A maneira como a percepção de um elemento sobrenatural é visto durante a narrativa contribui para a diferenciação entre o que Todorov classifica como dois outros gêneros próximos ao fantástico: o estranho e o maravilhoso.

Se [o leitor] decidir que as leis da realidade ficam intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra pertence a outro gênero: o estranho. Se, pelo contrário, decide que é necessário admitir novas leis da natureza mediante as quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso (TODOROV, 1981, p. 24)

Desse modo, o fantástico situa-se no limiar entre o estranho, que admite explicações segundo as leis da realidade, e o maravilhoso, que concede novas leis ao mundo vivido no interior da narrativa. O maravilhoso

[...] corresponde a um fenômeno desconhecido, ainda não visto, o por vir: por consequência (sic), a um futuro. No estranho, em troca, o inexplicável é reduzido a feitos conhecidos, a uma experiência prévia, e, desta sorte, ao passado. Quanto ao fantástico em si, a vacilação que o caracteriza não pode, por certo, situar-se mais que no presente (TODOROV, 1981, p. 24)

Para a existência do fantástico, a ambiguidade entre o crer/não-crer, existir/não-existir, no tocante aos fenômenos sobrenaturais da história, deve permanecer além da obra, de acordo com Todorov (1981). Enquanto que no maravilhoso e no estranho, novas leis naturais

ou leis já preexistentes admitem os acontecimentos, respectivamente, no fantástico a dúvida perdura mesmo depois de a narrativa ter chegado ao seu fim.

Todorov (1981) ainda nos apresenta subgêneros com características ligeiramente distintas dos três gêneros acima: o estranho-puro, o fantástico-estranho, o fantástico-maravilhoso e o maravilhoso-puro. No fantástico-estranho, “os acontecimentos que com o passar do relato parecem sobrenaturais, recebem, finalmente, uma explicação racional” (TODOROV, 1981, p. 25). Quanto ao estranho puro,

relatam-se acontecimentos que podem explicar-se perfeitamente pelas leis da razão, mas que são, de uma ou outra maneira, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam no personagem e o leitor uma reação semelhante a que os textos fantásticos nos voltou familiar (TODOROV, 1981, p. 26)²¹

Já o fantástico-maravilhoso caracteriza-se por uma

[...] classe de relatos que se apresentam como fantásticos e que terminam com a aceitação do sobrenatural. Estes relatos são os que mais se aproximam do fantástico puro pois este, pelo fato mesmo de ficar inexplicado, não racionalizado, sugere-nos, em efeito, a existência do sobrenatural (TODOROV, 1981, p. 29)

Por fim, o maravilhoso-puro, o qual, “[...] como o estranho, não tem limites definidos [...]”. No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam nenhuma reação particular nem nos personagens, nem no leitor implícito” (TODOROV, 1981, p. 30) Percebemos que cada classificação tem diferenças mínimas, as quais podem se confundir umas com as outras e que muitas vezes não conseguem ser dissociadas. Não obstante, Todorov procurou agrupar características homólogas em diversas histórias, obtendo assim os gêneros e subgêneros descritos acima.

Há também a exposição de três propriedades estruturais que ilustram o fantástico nas narrativas. “A primeira depende do enunciado, a segunda da enunciação (por conseqüência (sic), ambas dependem do aspecto verbal); a terceira, do aspecto sintático” (TODOROV, 1981, p. 41 - 42).

No tocante ao enunciado, é “[...] determinado emprego do discurso figurado. O sobrenatural nasce freqüentemente (sic) do fato de que o sentido figurado é tomado literalmente” (TODOROV, 1981, p. 42).

²¹ Aqui, Todorov (1981) coloca que não há uma coincidência perfeita entre seu emprego do termo ‘estranho’ com o trabalho feito por Freud, “Das ‘Unheimlich’” (“O ‘Estranho’”), de 1919.

A relação estabelecida entre o elemento sobrenatural e os personagens abrange duas posições, podendo ser diacrônica (uma figura é a fonte do sobrenatural, ela o determina) ou sincrônica.

Neste caso, a aparição do elemento fantástico está precedida por uma série de comparações, de expressões figuradas ou simplesmente idiomáticas, muito frequentes (sic) na linguagem comum, mas que, tomados literalmente, designam um acontecimento sobrenatural [...] (TODOROV, 1981, p. 43)

Formas modalizantes, como ‘diria-se’, ‘chamariam-me’, ‘houvesse-se dito’ e ‘como se’²² antecedem as expressões figuradas nas narrativas fantásticas.

O segundo aspecto, referente a enunciação, ou seja, ao narrador, é de fundamental importância para o texto fantástico e é indispensável para nossa pesquisa. Todorov (1981) explicita que na maioria das histórias fantásticas, o narrador encontra-se em primeira pessoa, caracterizando-o, assim, como um narrador personagem. O autor nos diz que, “embora as frases do texto literário têm quase sempre uma forma afirmativa, não são verdadeiras asseverações pois não satisfazem uma condição essencial: a prova de verdade” (TODOROV, 1981, p. 44). Para ele, “[...] no texto, só o atribuído ao autor escapa à prova de verdade; a palavra dos personagens, pelo contrário, pode ser verdadeira ou falsa, como no discurso cotidiano” (TODOROV, 1981, p. 45). Por conseguinte, o narrador, em sua posição de personagem, pode nos enganar. “Enquanto narrador, seu discurso não deve ser submetido à prova de verdade; mas enquanto personagem, pode mentir” (TODOROV, 1981, p. 45).

Devemos considerar também que “[...] a primeira pessoa ‘relatante’ é a que com maior facilidade permite a identificação do leitor com o personagem, posto que, como é sabido, o pronome ‘eu’ pertence a todos” (TODOROV, 1981, p. 45). O narrador em primeira pessoa aproxima mais o leitor para com a história; dessa maneira, o leitor se identifica com o personagem e é mais facilmente afetado pelos acontecimentos no decorrer do texto²³.

Resumindo: o narrador representado convém ao fantástico, pois facilita a necessária identificação de leitor com os personagens. O discurso desse narrador tem um status ambíguo, e os autores o exploraram de diversas maneiras, pondo o acento sobre um ou outro de seus aspectos: por pertencer ao narrador, o discurso está mais para cá da prova de verdade; por pertencer ao personagem, deve submeter-se à prova (TODOROV, 1981, p. 46)

²² Os exemplos foram retirados de uma análise feita por Todorov (1981) do conto “A vênus de Ille”, de Prosper Mérimée.

²³ Apesar de tais considerações, Todorov (1981, p. 45) nos explica que “a identificação que evocamos não deve ser tomada como um jogo psicológico individual: é um mecanismo interior ao texto, uma inscrição estrutural. Nada impede, por certo, que o leitor real mantenha todas suas distâncias com respeito ao universo do livro”.

No que se refere ao aspecto sintático, Todorov (1981) nos fala sobre um determinado tempo da narrativa, uma certa temporalidade intrínseca do fantástico:

[...] toda obra contém uma indicação relativa ao tempo de sua percepção; o relato fantástico, que marca fortemente o processo de enunciação, põe, de uma vez, o acento sobre esse tempo da leitura. Agora bem, a característica fundamental desse tempo é a de ser irreversível por convenção [...]. O fantástico é um gênero que acusa esta convenção com maior nitidez que outros (TODOROV, 1981, p. 48)

A temporalidade de um texto fantástico, mais especificamente dos contos, diz respeito ao modo como a história decorre e seu primeiro momento de leitura. O conto tem uma espécie de gradação, mas não em uma forma estática, estruturalmente imutável em todas as obras; é um ciclo de leitura, o qual transmite ao leitor um sentimento distinto na primeira leitura que não se repete nas leituras seguintes:

Tal o motivo pelo qual a primeira e a segunda leitura de um conto fantástico provocam impressões muito diferentes (muito mais que em outros tipos de contos); em realidade, na segunda leitura, a identificação já não é possível, a leitura se converte indevidamente em meta-leitura: o leitor vai assinalando os procedimentos do fantástico em lugar de deixar-se envolver por seus encantos (TODOROV, 1981, p. 48)

Todorov define, ainda, alguns temas do fantástico. Primeiramente, ele discorre sobre o fantástico ser estabelecido “[...] como uma percepção particular de acontecimentos estranhos” (TODOROV, 1981, p. 49). Para ele:

[...] a história fantástica pode caracterizar-se ou não por determinada composição, por determinado ‘estilo’; mas sem ‘acontecimentos estranhos’ o fantástico não pode nem sequer dar-se. O fantástico não consiste, por certo nesses acontecimentos, mas estes são para ele uma condição necessária [...] (TODOROV, 1981, p. 50)

Nos chamados *temas do eu*, Todorov (2004) relaciona as metamorfoses que ocorrem em algumas histórias e uma espécie de pandeterminismo ligado a elas²⁴:

Pode dizer-se que o denominador comum dos dois temas, metamorfose e pandeterminismo, é a ruptura (isto é, também posta em revelação) do limite entre matéria e espírito. Ei-nos de repente autorizados a lançar uma hipótese quanto ao princípio gerador de todos os temas reunidos nesta primeira ramificação: *a passagem do espírito à matéria tornou-se possível* (TODOROV, 2004, p. 122)

²⁴ Para Todorov (2004), o pandeterminismo é se classifica como um determinismo generalizado: “tudo, até o encontro das diversas séries causais (ou ‘acaso’), deve ter sua causa, no sentido pleno da palavra, mesmo que esta só possa ser de ordem sobrenatural” (p. 118 - 119). Há um pandeterminismo definido pela psicanálise que não se encaixa na definição de Todorov, o qual, enquanto visão do ser humano, “descarta a sua capacidade de tomar uma posição frente a condicionantes quaisquer que sejam” (FRANKL apud PEREIRA, 2015, p. 392).

Nos *temas do tu*, o autor aborda os desejos sexuais e a sua relação com o sobrenatural e a vida após a morte (TODOROV, 2004).

Enquanto que nos *temas do eu* o olhar (‘temas do olhar’) tem sua importância como percepção do mundo, nos *temas do tu* a linguagem (‘temas do discurso’) tem o papel central, uma vez que ela é o agente estruturante das relações humanas (TODOROV, 2004).

Após o percurso traçado pelo texto de Todorov, classificamos alguns conceitos do autor como relevantes para nosso trabalho, devido a sua pertinência para com as questões tratadas no conto escolhido (“The Signalman”). A *hesitação* do leitor e personagens, e o papel do narrador são significativos no que concerne à história de Charles Dickens. Não consideramos aqui que o fantástico tenha se extinguido e que seja um gênero totalmente fechado, que possui características restritas. Ainda assim, o livro de Todorov nos auxilia a compreender certos pontos da Literatura Fantástica e sua contribuição para com narrativas futuras, além de abranger diversas *ghost stories* em suas linhas temáticas.

2.3. Freud e o viés psicanalítico: o Estranho e o Duplo

Ao abordarmos assuntos ligados à mente humana, devemos nos lembrar primeiramente das origens e estudos elementares sobre o cérebro humano e suas funções. A psicologia começou a ser estudada por volta de 1840, influenciada pelo advento de diversas descobertas científicas e pelo interesse nas atividades mentais ligadas à histeria e a doenças psíquicas. Durante o século XIX, esta área do conhecimento não possuía contornos bem definidos, era repleta de contradições e disputas entre teóricos que buscavam compreendê-la por vieses distintos e alinhava-se com as ciências naturais (STOLTE, 2009).

Em suas origens, anteriormente a alguma denominação científica para os estudos da mente, “[...] a psicologia [surgiu] como um estudo da alma e, apesar da natureza incerta do discurso psicológico em meados do século [XIX], seu foco no metafísico continuou a sustentar um lugar central nos escritos sobre a ciência da mente” (STOLTE, 2009, p. 23)²⁵.

A psicanálise surge em meio aos estudos sobre a histeria e na busca pela compreensão dos estados mais profundos da mente. Um dos mais importantes, senão o mais célebre estudioso dessa área, foi Sigmund Freud (1856 - 1939). Foi ele que, em 1900, publicou *Die Traumdeutung (Interpretação dos sonhos)*, obra que praticamente iniciou o estudo da psicanálise (SÁ, 2003). Em seus conceitos, a psicanálise observava que, além do

²⁵ “[...] psychology had its origins as a study of the soul, and despite the unsettled nature of psychological discourse at mid-century, this focus on the metaphysical continued to hold a central place in writings on mental Science” (STOLTE, 2009, p. 23)

estado consciente da mente, havia uma parcela inconsciente. Por conseguinte, haviam os pensamentos de ordem consciente e inconsciente que operavam o funcionamento da consciência humana.

Em meio a seus estudos sobre a psicanálise, Freud escreve, em 1919, um ensaio intitulado “Das ‘Unheimlich’” (“O ‘Estranho’”), o qual trata de algumas questões relativas a literatura quanto a alguns pontos que concernem ao mundo literário:

[...] a razão de ser do texto de Freud apoia-se numa ambiguidade linguística que produz um curioso efeito: *heimlich*, que quer dizer familiar, também significa algo secreto e oculto, o que, paradoxalmente, torna essa palavra próxima de seu oposto, *unheimlich* (MARTINI; COELHO JÚNIOR, 2010, p. 373)

Freud nos apresenta algumas propostas para tratar o que ele denomina de temas do estranho e para isso sua primeira proposição e análise recai sobre o caráter duplice da própria palavra em alemão que denota o sentimento do estranho, o vocábulo *unheimlich*. O estranho seria “[...] aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 2006, p. 238). Em seu texto, Freud lida com a expressão *unheimlich* de uma forma que esta não denote somente o ‘não-familiar’, e sim algo que é por nós conhecido:

[...] a palavra '*heimlich*' não deixa de ser ambígua, mas pertence a dois conjuntos de idéias (sic) que, sem serem contraditórias, ainda assim são muito diferentes: por um lado significa o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista. '*Unheimlich*' é habitualmente usado, conforme aprendemos, apenas como o contrário do primeiro significado de '*heimlich*', e não do segundo (FREUD, 2006, p. 243)

Enquanto avaliamos os temas do estranho e suas conexões com motes amedrontadores, além da relação estabelecida com a acepção da palavra *unheimlich*, verificamos que:

[...] nem tudo o que é assustador ou sinistro evoca o sentimento do estranho, mas apenas aquelas situações em que, justamente, há também subversão da lei do recalque, fazendo com que aquilo que deveria ter permanecido ‘secreto e oculto’ venha à tona (MARTINI; COELHO JÚNIOR, 2010, p. 373 - 374)²⁶

Freud relata ainda sobre o fenômeno do Duplo, o qual se verifica em muitas histórias no âmbito da literatura. Tal fenômeno é definido “[...] pelo fato de que o sujeito se identifica

²⁶ “Em algumas traduções para o português utilizou-se a palavra ‘repressão’, em outras, verificou-se que o uso mais adequado seria ‘recalque’. Pode-se entender as diferentes traduções como uma consequência da falta de clareza do próprio Freud no uso da palavra *Verdrängung*, bem como a própria riqueza da língua alemã” (PAIVA, 2011, p. 232)

com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu eu (*self*²⁷), ou substitui o seu próprio eu (*self*) por um estranho. Em outras palavras, há uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu (*self*)” (FREUD, 2006, p. 252).

Enquanto presente na época em que os seres humanos são crianças, o eu (*self*), visando proteger-se da morte:

[...] liga-se a sombras, espelhos, espíritos guardiões, crença na alma imortal etc. No entanto, conforme o eu alcança estádios mais complexos de desenvolvimento dos próprios contornos (indo além do narcisismo primário), este mecanismo torna-se uma armadilha (MARTINI; COELHO JÚNIOR, 2010, p. 374)

Então, o Duplo torna-se algo oposto às suas primeiras características, como superação de um sentimento de mortalidade para um caso desconhecido e aterrorizante:

Quando tudo está dito e feito, a qualidade de estranheza só pode advir do fato de o 'duplo' ser uma criação que data de um estágio mental muito primitivo, há muito superado - incidentalmente, um estágio em que o 'duplo' tinha um aspecto mais amistoso. O 'duplo' converteu-se num objeto de terror, tal como após o colapso da religião, os deuses se transformam em demônios (FREUD, 2006, p. 254)

Os atributos familiares do Duplo transmutam-se em características estranhas, ou seja, um fenômeno primitivo e conhecido torna-se ao mesmo tempo obscuro, podendo ser classificado como estranho.

Há ainda o fator da repetição ligada ao sentimento do estranho. No entanto, não são todas as experiências repetidas que fazem com que o estranho se manifeste; a reincidência dos fatos deve ocorrer em curtos espaços de tempo. Por exemplo, se um número qualquer aparecer em momentos diferentes do mesmo dia para uma pessoa, provavelmente ela classificará esses eventos como estranhos (FREUD, 2006).

Quanto à literatura, Freud (2006) nos declara que o estranho contido nela se caracteriza como um ramo muito mais abundante do que na vida real, pois contém a totalidade desta e algo mais, que não pode ser encontrado na realidade. O reino da fantasia não é subjugado ao teste da realidade, logo “o contraste entre o que foi reprimido e o que foi superado não pode ser transposto para o estranho em ficção sem modificações profundas” (FREUD, 2006, p. 266). O resultado dessa reflexão acerca do estranho na literatura é que “[...] em primeiro lugar, muito daquilo que não é estranho em ficção sê-la-ia se acontecesse

²⁷ Para efeitos de análise posterior, utilizaremos os termos *Ego*, para a mesma acepção de *Self*, ou *Eu* em algumas traduções.

na vida real; e, em segundo lugar, que existem muito mais meios de criar efeitos estranhos na ficção, do que na vida real” (FREUD, 2006, p. 266, grifos do autor).

Em vista do assunto tratado por Freud sobre o estranho, bem como dos elementos da Literatura Fantástica, trataremos de ambos os temas na *ghost story* “The Signalman”, verificando a relação entre os dois pontos teóricos e suas presenças na narrativa de Charles Dickens.

3. CAPÍTULO II

3.1. Atmosfera sobrenatural e construção do fantástico: o primeiro encontro

A partir desse plano superior, que nos permite agora visualizar todos os contextos possíveis que podem nos ajudar a compreender o conto “The Signalman”, já nos é viável tentar observar atentamente a história, fazer apontamentos e tentar situá-lo enquanto a temática sobrenatural, as características do gênero *ghost story* e também na literatura fantástica.

Considerando o contexto de produção da obra a ser analisada e também o embasamento teórico no qual fundamentamos nossa análise, podemos partir do primeiro ponto em “The Signalman” onde há uma espécie de conflito inicial entre o personagem desconhecido, que é o narrador do conto, e o personagem do sinaleiro, um homem simples que desempenha seu trabalho rotineiro e monótono. Nesse primeiro encontro dos personagens, quando ainda não parece haver muita informação para gerar qualquer ação na narrativa, temos uma falta de comunicação, que desencadeia toda a primeira interação entre os dois e, conseqüentemente, o conflito.

O narrador inicia o conto com sua própria voz e, então, introduz a narrativa:

– Olá, aí embaixo! Quando ouviu uma voz chamando-o, ele estava parado à porta de sua cabine, bandeira na mão enrolada em sua haste curta. [...] Havia algo singular na maneira de ele fazer aquilo, apesar de eu não saber explicar o que era. Mas sei que era singular o bastante para atrair minha atenção [...] (DICKENS, 2010, p.7).

Porém, apesar de estarmos próximos do narrador, percebemos neste início de história também o primeiro indício que nos ajuda a situar a narrativa de Dickens na literatura fantástica, o clima oscilante que existe no ar, envolvido por um ambiente lúgubre, misterioso e impreciso. A falta de sincronia entre os movimentos do Sinaleiro e o apelo do narrador, deixam-nos a mercê de apenas questionar os porquês da história, não nos dão resposta ou qualquer explicação do que se passa no momento.

A partir desse primeiro encontro, consideremos o fato de que o narrador, em sua descida ao túnel perto de onde o Sinaleiro trabalha, ponderou por um momento se a sua caminhada rumo ao encontro do outro homem não se dava como uma passagem estranha do mundo real a um mundo não-natural. “Tão pouco sol penetrava naquele lugar que o cheiro era de terra e de morte; e tanto vento frio soprava por ali que me deixou arrepiado, como se eu tivesse deixado o mundo natural” (DICKENS, 2010, p. 9, grifos nossos). Tal acepção caracteriza a presença de elementos sobrenaturais no conto, os quais são devidamente

evidenciados pelo fato do aparecimento de uma figura espectral, a qual é descrita pelo Sinaleiro num momento posterior.

Como no primeiro encontro dos personagens o fantasma não é mencionado, a atmosfera do lugar e algumas afirmações e atitudes do Sinaleiro nos remetem a sobrenaturalidade existente na história. Em relação às palavras proferidas pelo narrador no início da narrativa: “– Olá, aí embaixo!” (DICKENS, 2010, p. 7), o Sinaleiro indaga: “– O senhor não teve a sensação de que elas lhe foram transmitidas de alguma maneira sobrenatural?” (DICKENS, 2010, p. 14). O sobrenatural caracteriza uma das unidades que definem um texto como fantástico – tanto o primeiro quanto o segundo estão presentes em “The Signalman”.

Através do caráter sobrenatural do conto de Dickens, é que surge a nós, leitores, observadores e pesquisadores da literatura, uma primeira impressão daquilo que no gênero fantástico já é conhecido como *hesitação*. O narrador nos conta, a partir de seu ponto de vista, suas impressões a respeito do lugar onde se passa o seu encontro com o Sinaleiro:

Seu posto era o lugar mais solitário e sombrio que eu já havia visto. Em ambos os lados, havia uma parede de umidade gotejante da rocha recortada, que eliminava toda e qualquer vista, exceto uma faixa do céu. O panorama, numa direção, era apenas um prolongamento torto desse grande calabouço; o panorama mais curto, na outra direção, terminava numa melancólica luz vermelha e na entrada ainda mais melancólica de um túnel escuro, em cuja arquitetura pesada havia um ar cruel, deprimente e ameaçador. (DICKENS, 2010, p. 8-9)

Assim, considerando-se ainda o narrador em primeira pessoa, as impressões que podem ser sentidas a partir da descrição do ambiente, da localização e das características particulares a esse lugar, são todas negativas, perfeitas para a construção de um espaço sobrenatural, situado além da realidade, onde fenômenos inexplicáveis podem vir a acontecer. As qualidades tais como sombrio, solitário, úmido, melancólico, escuro, cruel, deprimente e ameaçador, presentes na descrição do local de trabalho do Sinaleiro, contribuem também para a construção do próprio personagem na história – um personagem frio, pálido e morto.

A ligação física e qualitativa entre o ambiente da história e o personagem do Sinaleiro é contemplada por Charles Dickens. Essa construção, orientada pelo senso crítico apurado e observação do autor, constituem um conto no qual desde a ambientação, passando pelos personagens, até os eventos e fenômenos inseridos no texto remetem ao sobrenatural. Por conseguinte, essa *ghost story* de Dickens volta nossos olhos, mais uma vez, à *hesitação*.

Como leitores atuais, do século XXI, habituados a um mundo onde científico e sobrenatural conseguem conviver juntos, e estando acostumados com histórias de todos os

tipos e gêneros, inclusive ao hibridismo de gêneros típico da modernidade, nós já não mais nos espantamos com o sobrenatural na literatura. Porém, sabemos que os fatores que fazem do sobrenatural o que é talvez nunca possam ser explicados ou compreendidos. Dessa maneira, como nos faltam justificativas frente aos eventos sobrenaturais e até mesmo aos ambientes os quais nos fazem desligar da realidade e da lógica, sentimos dúvida, vacilamos, hesitamos.

Os teóricos do fantástico, já citados anteriormente, abordam algumas questões relativas ao sentimento da dúvida ou da *hesitação* gerada no leitor através de alguns tipos de textos. O autor Peter Penzoldt, por exemplo, é um dos autores que explora essa questão, sendo que dentre os “[...] pontos que merecem destaque em seu trabalho, encontramos a questão da dúvida” (SÁ, 2003, p. 24). Lovecraft também retrata certa emoção, ligada ao medo e “[...] também [...] condição para que o fantástico fosse gerado, [...] que atingiria o leitor implícito” (SÁ, 2003, p. 18). Esse tipo de sensação encontrada no texto de Dickens é o que apoia o leitor na criação de um mundo não-real ou espiritual, no qual se situam as amarras lógicas que não existem, no plano da realidade. Essas conexões, que Lovecraft define como não-explicáveis pelas ciências e mesmo assim pertinentes ao mundo real (SÁ, 2003, p. 18), são geradas, no conto de Dickens, a partir da dúvida do leitor quanto àquele mundo que lhe é apresentado.

Todorov afirma que o sentimento do leitor é conectado à proximidade que este está do narrador do texto fantástico. E é fator decisivo na apreciação deste para com a literatura a questão da:

[...] hesitação provocada no leitor como reflexo da narrativa, uma atitude que rejeite a leitura alegórica ou poética da obra, o que terminaria com a hesitação requerida, e, como condição não necessária, a identificação do leitor com um personagem, preferencialmente o narrador (SÁ, 2003, p. 35)

Assim, sendo que não há fenômenos puramente sobrenaturais no primeiro encontro – entre Sinaleiro e narrador – podemos observar a questão do personagem, que se situa em uma própria realidade, na qual existem acontecimentos que fazem ou não sentido, e que possuem, ou não, lógica. Assim, ao observarmos com cuidado a pergunta do Sinaleiro – “– O senhor não teve a sensação de que elas lhe foram transmitidas de alguma maneira sobrenatural?” (DICKENS, 2010, p. 14) – dirigindo-se ao narrador, notamos que há, novamente, a dúvida, questão chave que liga o conto “The Signalman” ao fantástico na literatura, por meio da *hesitação*.

Como Todorov (2004) argumenta, a *hesitação* compreende-se na história por meio do leitor e também dos personagens em si; e já no primeiro encontro do narrador e do Sinaleiro percebemos a *hesitação* do último perante a voz do primeiro:

Alguém teria pensado, considerando a natureza do terreno, que ele não poderia ter duvidado de onde vinha a voz; porém, em vez de olhar para cima, para o topo do abrupto corte no morro onde eu estava, praticamente sobre sua cabeça, ele se virou e olhou para a linha do trem (DICKENS, 2010, p. 7)

Apesar da vacilação do personagem, ele constata de onde a voz parte e aponta para uma pequena trilha que possibilita ao narrador descer o morro para conversar. O sentimento entre os personagens é de cautela, o que estimula mais uma vez a vacilação, dessa vez por parte do narrador: “Um pensamento monstruoso veio à minha mente enquanto eu examinava o olhar fixo e o rosto saturnino, de que ele era um espírito, não um homem” (DICKENS, 2010, p. 10). O Sinalheiro, por sua vez, responde ao comentário do homem, de que este receava sua presença, dizendo: “Eu estava em dúvida [...] se já tinha lhe visto antes” (DICKENS, 2010, p. 14).

Após a passagem por esse sentimento de *hesitação* e estranhamento, os dois homens estabelecem uma atmosfera apaziguada, na qual ambos conversam de modo mais tranquilo. No momento da partida do narrador, em que uma segunda visita é marcada, o Sinalheiro indaga sobre as palavras do primeiro homem, sobre uma possível origem sobrenatural para elas (como visto anteriormente), o que evidencia um permanente estado de dúvida e incerteza por parte do trabalhador ferroviário frente aos fatos estranhos.

3.2. A hesitação e o estranhamento: o segundo encontro

Outros indícios também nos ajudam a compreender a atmosfera inserida no conto, pautada pelo sobrenatural, e vão direcionando nossa análise para que outras construções de sentido possam se mostrar ao longo da narrativa. Esses indícios encontram-se especialmente nos parágrafos destinados a descrição, tanto de ambientes, quanto dos próprios personagens, suas características físicas e suas ações.

Podemos observar no excerto a seguir que, a partir no momento em que finalmente se estabelece uma comunicação e, conseqüentemente, a interação entre os personagens, ocorre simultaneamente no texto uma amenidade na narrativa:

Sua aparência se iluminou, assim como a minha. Ele respondeu aos meus comentários com disposição e palavras bem escolhidas. [...] Ele me levou à sua cabine, onde havia um fogareiro, uma escrivaninha para um livro de registros, no qual ele tinha de fazer certas anotações, um instrumento telegráfico com o disco, fita de papel e agulhas, e a pequena campainha da qual ele havia falado (DICKENS, 2010, p. 10).

Assim, os personagens se tornam mais próximos no decorrer dos fatos, o narrador é convidado a entrar naquele ambiente onde antes só o Sinaleiro habita. Essa chegada do narrador representa uma ruptura de uma barreira existente entre os dois, certa estabilidade na história, que nos permite saber – sempre através das palavras do narrador – um pouco mais dos personagens, quem são e o que representam. Detalhes como a iluminação e a própria revelação de detalhes do ambiente também trabalham para dar ao local um tom menos aterrador e hostil.

Por conseguinte, o texto se torna cada vez mais familiar e intimista, como podemos verificar onde o narrador fala do Sinaleiro:

Ele tinha sido, quando jovem (se é que eu podia acreditar nisso, sentado naquela cabana – ele mal podia), um estudante de filosofia natural e tinha frequentado aulas; porém, ele fizera bobagens, não aproveitara as oportunidades, decaíra; e nunca mais se levantou. [...] Tudo isso que eu aqui resumi ele contou de modo sereno, com suas pesadas e tristes lembranças divididas entre mim e o fogareiro. Lançava uma palavra de vez em quando: ‘senhor’, em especial quando se referia a sua juventude – como se estivesse me pedindo para entender que ele não alegava ser nada além daquilo que eu havia encontrado. (DICKENS, 2010, p. 11-12)

Percebemos a atmosfera familiar criada no conto através de ligações ao passado, o narrador, através de informações recebidas da infância do Sinaleiro, o qual nos conta quais eram suas aspirações quando jovem e como se deu sua trajetória até chegar ao seu atual posto. Também se encontram referências sobre atividades das quais o Sinaleiro cumpre no desenvolver do seu trabalho, coisas que, tal qual um amigo de longa data, o narrador parece conhecer bem.

A recém-construída intimidade estabelecida entre os personagens, proporciona um segundo encontro, mais pessoal, entre eles, e favorece ao Sinaleiro revelar o porquê de sua insegurança quanto às palavras do outro e quanto à sua própria presença frente a ele. A justificativa para a reação do Sinaleiro diante da presença do narrador e para a dúvida quanto ao narrador ser outra pessoa já conhecida e que lhe causava tal aterramento, residia no fato do Sinaleiro ter presenciado, dentro de alguns meses, uma aparição assombrosa na entrada de um túnel próximo ao seu posto. Essa aparição já tinha lhe assombrado por tantas vezes que havia se tornado uma coisa familiar, apesar de desconhecida, e a cada vez que o Sinaleiro percebia sua presença, ficava aterrorizado ao ponto de não conseguir demonstrar mais reações, apenas olhar para o túnel. À vista deste testemunho chocante, o narrador hesita em acreditar nas declarações do outro e a atmosfera, por um momento familiar, torna-se novamente estranha e pouco amistosa.

Temos aqui três pontos a serem avaliados, quanto a esse momento do conto: o fantasma como elemento sobrenatural no fantástico, a *hesitação* do narrador e a *hesitação* do leitor. Esses pontos nos auxiliarão a compreender melhor a dimensão do fantástico que é presente em toda a narrativa, servindo de base para o desenvolvimento do sobrenatural e plano de fundo para a realização do Estranho e do Duplo.

O primeiro trata da presença do fantasma como o elemento sobrenatural que mais nitidamente caracteriza o conto como uma *ghost story* e o concretiza também dentro da Literatura Fantástica. A atmosfera na segunda visita já não é mais tão hostil após o estabelecimento de uma proximidade entre o narrador e o Sinaleiro. Porém, a revelação de visões espectrais traz novamente o tema do sobrenatural para a narrativa, ainda que indiretamente por meio das confidências do Sinaleiro.

Outrossim, o fenômeno do fantasma é um elemento que acarreta nitidamente uma vacilação de quem contempla – ou assim alega – sua aparição. No conto, o Sinaleiro é o indivíduo que diz vislumbrar tal figura e, por meio de seus relatos, percebemos sua incerteza, ao vacilar entre afirmar que viu o fantasma e não saber se aquilo que vira era realmente real, ou se tinha relação com algo sobrenatural.

No primeiro momento em que o espectro se revela, o Sinaleiro não hesita em correr ao seu chamado, supondo ser uma pessoa real:

– Numa noite de luar [...] eu estava sentado aqui quando ouvi uma voz gritar: ‘Olá, aí embaixo!’. Eu me levantei rápido, olhei por aquela porta e vi essa outra pessoa parada de pé ao lado da luz vermelha perto do túnel [...]. A voz parecia rouca de tanto gritar e implorou: ‘Cuidado, cuidado!’. Eu peguei minha lanterna, liguei no vermelho e corri em direção ao vulto, gritando: ‘Qual é o problema? O que aconteceu? Onde?’. A figura estava parada do lado de fora da escuridão do túnel. Cheguei tão perto dela que me perguntei por que tapava os olhos com o braço. Corri direto até ela e estendi a mão para puxar-lhe a manga, quando ela se foi. (DICKENS, 2010, p. 15)

Ao perceber a figura como sendo um espectro, o personagem vacila, juntamente ao sentimento de receio ao que acabara de acontecer:

[...] corri para dentro do túnel, uns quinhentos metros. Parei e ergui a minha lanterna acima da cabeça. Vi as figuras daquela distância e vi as manchas de umidade escorrendo pelas paredes e gotejando no arco. Corri para fora de novo, mais rápido do que antes (porque senti uma repulsa mortal ao lugar), e olhei tudo à volta [...] (DICKENS, 2010, p. 15).

A presença do fantasma ainda é acentuada pela questão da intenção de sua aparição, do apelo, aviso ou mensagem que este pretendia passar. O Sinaleiro, sujeito que está sempre de prontidão para atender a qualquer situação que ocorra durante seu trabalho, capta com

exatidão o que, nas suas palavras: “Era o movimento de um braço gesticulando com a maior aflição e veemência: ‘Pelo amor de Deus, saia do caminho!’” (DICKENS, 2010, p. 15).

Ainda assim, não bastando a carga emocional de presenciar o que, supostamente, seria uma aparição espectral, provinda de algum lugar misterioso onde tudo o que pertence ao sobrenatural habita, a própria manifestação do fantasma não é o único elemento que atemoriza o personagem. Seis horas após a presença e avisos do espectro, um acidente terrível com um trem ocorre exatamente na linha em que o Sinaleiro trabalha. Esse incidente deixa mortos e feridos, os quais o Sinaleiro vê sendo retirados do túnel. Com esse trecho do conto, notamos que a atmosfera que antes era amena agora retorna ao sobrenatural, direcionando-se ao terror. O narrador, apesar de não confiar totalmente no relato do outro personagem, confirma esse sentimento com a seguinte afirmativa: “Um arrepio desagradável tomou conta de mim, mas fiz o possível para afastá-lo” (DICKENS, 2010, p. 16)

Contudo, há uma segunda aparição do fantasma, na qual a reação imediata do Sinaleiro é de incerteza e insegurança, visto que os fatos da primeira vez não se demonstraram benéficos e agradáveis. Após ver novamente a aparição, o Sinaleiro descreve: “– Eu entrei de volta [na cabine] e me sentei, em parte para organizar os pensamentos e em parte porque ele tinha me deixado tonto. Quando fui até a porta outra vez, [...] o fantasma tinha ido embora” (DICKENS, 2010, p. 17). No dia seguinte, os sentimentos negativos acerca do espectro se confirmaram novamente, com a morte de uma jovem moça dentro de um dos carros de um trem, o qual parou justamente na entrada do túnel.

O narrador espanta-se com as declarações do Sinaleiro, ainda mais com a asserção de que o espectro havia aparecido uma terceira vez, retornando diversas vezes após esta, para trazer novamente o medo e deixar ainda mais mistério no ar quanto ao seu propósito.

Chegamos, então, ao segundo ponto, consequência do primeiro: a *hesitação* do narrador perante as revelações de seu amigo. Assim, mais uma vez, a característica especial do fantástico para Todorov se torna evidente por intermédio da dúvida de um personagem. Aqui, a *hesitação* ocorre no plano da narrativa conjuntamente aos relatos do Sinaleiro.

O narrador, à medida que vai ouvindo o outro personagem, mostra-se cético e procura dar explicações racionais e científicas, tentando justificar que as visões relatadas pelo Sinaleiro eram apenas ilusão de óptica, fruto de uma “[...] lesão nos delicados nervos que comandam as funções dos olhos [...]” (DICKENS, 2010, p. 15). Acerca das palavras que o Sinaleiro escutara, vindas do fantasma, o narrador sugere: “– Apenas escute, por um instante, enquanto conversamos assim, em voz baixa, o vento nesse estranho vale fazendo vibrar os

fios telegráficos, como se fosse uma harpa. É como se fosse um grito imaginário, não?” (DICKENS, 2010, p. 16).

Considerando a descrença do narrador em relação ao seu companheiro de conversa, podemos dizer que ele chega a duvidar da sanidade mental do Sinaleiro. Esse tipo de *hesitação* está interligado com a questão da mente dos personagens, como veremos mais tarde. Podemos comprovar essa contestação por meio de uma preocupação que o narrador parece demonstrar para com o Sinaleiro: “Eu tinha provado ao homem que ele era inteligente, vigilante, zeloso e correto; mas por quanto tempo ele permaneceria assim em seu estado mental?” (DICKENS, 2010, p. 21). Temendo pela saúde mental do Sinaleiro, o narrador pretende até mesmo levá-lo a um especialista, “[...] ao mais experiente médico clínico conhecido naquele lugar e ouvir sua opinião” (DICKENS, 2010, p. 22).

A sanidade do Sinaleiro não só é contestada no plano da narrativa, por meio das observações do narrador, como também pelo leitor implícito, o qual se encontra entre acreditar ou não nas palavras do trabalhador ferroviário, ao passo que o próprio narrador não vê o fantasma propriamente dito em nenhum momento. Por isso, podemos suspeitar das revelações do Sinaleiro quanto a existência factual do espectro.

O terceiro ponto do qual devemos tratar, finalmente, é a questão da *hesitação* do leitor quanto a realidade da história. Nesse sentido, podemos hesitar de duas formas distintas, com enfoques diferentes e completamente contrários, ou seja, para que se entenda essa perspectiva, é preciso antes entender que um dos enfoques não irá coexistir ao outro – um será primeiro plano e o outro, segundo plano – o primeiro ligado à questão do sobrenatural e das leis lógicas do mundo real, ao qual pertencemos; o segundo, ligado a questão da mente humana, da sua psique e do inconsciente do indivíduo.

Portanto, primeiramente hesitamos, enquanto leitores, ao conhecer relatos sobre um suposto fantasma que aparece, de repente, anunciando terríveis acidentes e derradeiras mortes. Esse fantasma nos parece irreal a princípio, pois não faz parte das regras lógicas encontradas no restante do texto; afinal os personagens não apresentam nenhum tipo de anomalia ou sobrenaturalidade, a princípio. Logo, se aquele espectro não condiz com o contexto em que está inserido, causa-nos inquietação; então, vacilamos quanto a sua origem e sua veracidade. Mesmo assim, a atmosfera sombria e misteriosa ainda consegue nos manter nos trilhos da verossimilhança da narrativa. Afinal, como já citado anteriormente, se considerarmos o contexto das *ghost stories* no século XIX, não era nova a presença de seres sobrenaturais nos

contos, e hoje, século XXI, estamos mais que habituados a figuras sobrenaturais dentro dos diversos textos e mídias que propagam a literatura.

Contudo, há a questão da familiaridade e da intimidade que Dickens aos poucos insere na narrativa. O autor, que era exímio prosador, mestre nas descrições do mundo, por meio de três aparições do fantasma, consegue transformar o que era desconhecido em familiar. Esse conceito, nos remete, pela primeira vez, ao “Estranho”, de Freud, texto no qual o autor trata exatamente desse tipo de sentimento – o estranhamento – através do familiar que ao mesmo tempo não se conhece.

Dessa maneira, o sentimento de vacilação nos leva a acreditar que o personagem do Sinaleiro pode realmente estar relatando fatos ilusórios, imaginativos ou até mesmo delírios, fruto de algum distúrbio da sua mente. Confiamos, a partir desse ponto de vista, no narrador, que também hesita mais de uma vez a respeito do espectro relatado pelo Sinaleiro. No entanto essa perspectiva de *hesitação* só é possível se considerarmos o plano narrativo em si, onde confiamos absolutamente na história que nos é contada, no caso, também confiamos no ponto de vista do narrador.

Por outro lado, a partir de uma análise mais profunda do que a primeira, também começamos a duvidar do narrador, ao passo que este sempre conta tudo do seu ponto de vista, que não é totalmente confiável. Acreditamos em seus relatos, pois “[...] a primeira pessoa ‘relatante’ é a que com maior facilidade permite a identificação do leitor com o personagem, posto que, como é sabido, o pronome ‘eu’ pertence a todos” (TODOROV, 1981, p. 45). Nesse sentido, resgatamos a questão de que no conto fantástico, uma das características que se sobressaem é, justamente, o fato de ser narrado em primeira pessoa. Esse fator tende sempre a tornar o texto não confiável, questionável, e causa nos leitores a sensação de dúvida a cada fato narrado/contado.

Também é importante tratarmos da questão de que o narrador é também um personagem da história e, sendo assim, é interligado aos outros personagens inseridos nela, a ambientação, enfim, a todos os elementos da narrativa. Assim, se considerarmos o narrador um personagem ativo na história, chegamos à questão da mente deste. Se ele narra os fatos de forma a nos revelar apenas o que deseja, ele pode estar tentando ocultar algo profundo. Freud nos fala sobre a questão do medo, e, interligado a esta questão, no inconsciente humano está o que Freud (2006) conceitua como *unheimlich*, ou o “Estranho”: a sensação de que algo nos parece desconhecido, mas ao mesmo tempo íntimo, familiar.

Esse conceito está internamente relacionado ao inconsciente da mente humana e está associado à questão do medo, o qual temos quando ainda crianças, e que é reprimido no processo de amadurecimento, podendo depois voltar monstruosamente, afetando a saúde mental do indivíduo. Esse tipo de retorno pode ser visto como a destruição do *Ego*, e precisa ser repellido, ou morto. Assim, essa questão nos impulsiona a pensar a respeito da *psique* humana e a pensar a respeito do nosso eu interior – *Ego* – enquanto enfrentando outras possíveis identidades exteriores, onde se encontra o Duplo.

4. CAPÍTULO III

4.1. A sensação do estranhamento causada nos personagens

Tendo em vista as investigações realizadas até aqui, a partir dos elementos sobrenaturais no conto “The Signalman”, bem como as observações e análises referentes à literatura enquanto gênero ou modo fantástico, consideramos apontar agora, de forma mais direcionada, considerações a respeito da presença do Estranho durante a narrativa de Charles Dickens. Desse modo apontaremos momentos onde se registra o estranhamento e as causas desse no enredo do conto, como também uma breve retomada de alguns conceitos e definições a respeito da teoria Freudiana.

Assim, retomamos, as conexões encontradas entre o Estranho e o fantástico na literatura. Primeiramente, esses dois conceitos estão interligados por causa da questão do medo. O medo é um tema recorrente das literaturas fantásticas, usado como forma de fruição, através de personagens aterradores, espectros fantasmagóricos, criaturas oriundas do mais sombrio da imaginação dos autores, se apresentam nas histórias de modo a causar esse medo. “Em primeiro lugar, o fantástico produz um efeito particular sobre o leitor – medo, horror ou simplesmente curiosidade –, que os outros gêneros ou formas literárias não podem suscitar” (TODOROV, 1981, p. 50).

O medo, na maioria das vezes é uma sensação que experimentamos pela primeira vez quando ainda crianças e é nessa fase que esses medos são enraizados em nosso inconsciente. Como nos fala Freud:

o primitivo medo da morte é ainda tão intenso dentro de nós e está sempre pronto a vir à superfície por qualquer provocação. É muito provável que o nosso medo ainda implique na (sic) velha crença de que o morto torna-se inimigo do seu sobrevivente e procura levá-lo para partilhar com ele a sua nova existência. (FREUD, 2006, p. 259)

Um dos medos mais presentes e fixados em nosso inconsciente, segundo Sigmund Freud, é relacionado ao sentimento de *castração*. Um medo repentino que temos quando crianças no momento em que percebemos que não temos controle sobre o que temos e, assim, não aceitamos perder algo que seja essencial para nosso bem-estar na vida, seja nossa visão, por exemplo, até a presença de um ente querido como pai e mãe, ou mesmo a perda da própria vida. Freud exemplifica a questão da visão da seguinte forma:

Sabemos, [...] pela experiência psicanalítica, que o medo de ferir ou perder os olhos é um dos mais terríveis temores das crianças. Muitos adultos conservam uma apreensão nesse aspecto, e nenhum outro dano físico é mais temido por esses adultos do que um ferimento nos olhos (FREUD, 2006, p. 248)

A conservação desses medos infantis, quando se chega à idade adulta, apesar de considerar a superação destes, pode resultar, a qualquer momento, em uma volta à tona desses medos, na forma de uma representação inconsciente muito mais forte do que o *Ego* do indivíduo. Assim, aquilo que antes era familiar, o medo já conhecido e já superado, pode se tornar aterrorizante e desesperador, tal qual como a presença do estranho que suscita algo familiar e amedrontador, simultaneamente.

Podemos apontar, no conto de Dickens, vários momentos em que a sensação de estranheza está presente, não de forma isolada, mas cercada pelo contexto sobrenatural e na tensão pelos fenômenos que acontecem. Notamos também que esta sensação está ligada, muitas vezes, ao personagem do narrador, mais do que ao próprio Sinaleiro, que é quem vê o fantasma. Tal fato demonstra a condição perturbada em que o narrador se encontra, estando bastante desorientado, achando-se perdido.

No início do conto, por exemplo, no momento da primeira troca de palavras entre os dois, o narrador questiona o Sinaleiro sobre qual a sua função, o que ele deveria cumprir ali onde se encontrava, ao passo que o Sinaleiro responde, como se o narrador já soubesse exatamente quais eram seus objetivos: “– O senhor não sabe que é?” (DICKENS, 2010, p. 9). Assim, como se o narrador confirmasse que já conhece o Sinaleiro previamente, não responde nada. Além de ainda mostrar-se confuso, não sabendo se o homem era mesmo um homem, ou considerando que talvez tivesse algum problema mental:

Um pensamento monstruoso veio à minha mente enquanto examinava o olhar fixo e o rosto saturnino, de que ele era um espírito, não um homem. Eu tenho especulado, desde então, se poderia ter havido um distúrbio infeccioso na sua mente. Por minha vez, recuei. Porém, fazendo isso detectei nos seus olhos um certo medo latente de mim. (DICKENS, 2010, p. 9-10)

Recordamos que esse pensamento, antes demonstrava a *hesitação* do narrador para com o Sinaleiro, e que, agora, a sensação de que o Sinaleiro já conhecia o narrador de alguma forma, sendo que o narrador sente estranheza ao encontrar o outro homem, é mais visível. Tal tipo de encontro, conturbado pela sensação do Estranho, nos remete a Freud. O Estranho seria, então, algo novo e desconhecido, que causa medo e pavor. Entretanto, simultaneamente, já conhecemos isso de antemão, esse elemento nos é familiar, o que também causa estranheza.

Depois que a comunicação entre Sinaleiro e narrador é estabelecida, sentimos mais ainda a sensação familiar, a intimidade entre sua interação e, dessa maneira, temos a impressão de que os dois compartilham de algumas informações sobre as suas vidas, principalmente do Sinaleiro para com o narrador. Isso nos remete, novamente, à questão do inconsciente, afinal, assim como o medo repreendido na infância, as informações sobre o Sinaleiro parecem já estarem a muito tempo na mente do narrador, porém, adormecidas, só agora voltam à tona. Esse tipo de medo, quando é superado, na fase adulta, é substituído por uma presença que o próprio *Ego* cria, destinada a proteger-se contra a destruição.

O que Freud chamou de Duplo, geralmente é, de certo modo, uma construção retórica de nós mesmos, onde tudo aquilo de que temos medo de nos tornar encontra-se junto, unido numa forma que pode se tornar monstruosa. Essa situação é mais propensa de se realizar quando a condição psíquica não for das mais estáveis ao *Ego*, ou seja, quanto mais desorientada estiver a mente do indivíduo, maior será o risco desse Duplo se tornar uma ameaça ao seu Eu.

Considerando esses fatores, então, podemos pensar que o narrador possui um Duplo dentro da narrativa, o qual ele conhece previamente – já que é formado no seu inconsciente – e, portanto, sente estranheza ao encontrar-se com ele; reconhece aquele homem como sendo familiar, mas sente medo, sente-se ameaçado pelo que a figura de seu Duplo pode se tornar, pelo que pode significar a morte de seu Eu.

Há ainda outros indícios que parecem apontar para a questão do Estranho no conto, onde ao se deparar com seu Duplo o narrador fica aterrorizado e não manifesta reação clara, a não ser o próprio estranhamento. Vejamos algumas reações do narrador no momento em que, já no segundo encontro, o Sinaleiro revela ao narrador as suas visões fantasmagóricas:

Resistindo ao toque lento de um dedo gelado descendo pela espinha, mostrei a ele como esse vulto era sem dúvida uma ilusão de óptica [...]. Um arrepio desagradável tomou conta de mim, mas fiz o possível para afastá-lo. Não se podia negar, respondi, que aquilo era uma notável coincidência [...] (DICKENS, 2010, p. 15-16)

Notamos que o narrador se mostra hesitante, mas não só duvida do que lhe é relatado, como esforça-se para encontrar razões que não sejam ligadas ao sobrenatural, tentando negar o fato de que aquilo que lhe contado é assustador e lhe deixa horrorizado. O narrador buscar por diversas vezes, além de justificativas científicas para as aparições do espectro, mostrar-se tranquilo frente ao Sinaleiro; porém, sente arrepios, sensações desagradáveis que lhe fazem

temer o sobrenatural. Essa negação é característica que Freud aponta como uma defesa do *Ego* contra sua destruição, a repressão do medo que tenta se manifestar através do Duplo.

Não obstante, quando temos o contato físico do Sinaleiro para com o narrador, retoma-se a sensação do Estranho, enquanto a negação do narrador se mostra cada vez mais forte:

Ele me tocou no braço com o dedo indicador duas ou três vezes, fazendo que sim com a cabeça, a expressão horripilante a cada vez [...]. Sem querer, empurrei minha cadeira para trás, enquanto desviava o olhar das tábuas para as quais ele mesmo tinha apontado. [...] Eu não conseguia pensar em nada para dizer, nada de pertinente, e minha boca estava seca, muito seca. O vento e os fios elétricos acolheram a história com um longo gemido de lamento. (DICKENS, 2010 p. 17-18)

A temática sombria, construída pelos relatos do Sinaleiro e reforçada pelas reações do narrador, demonstram quão perturbada se mostrava a visão do narrador e a sua incerteza quanto aos fatos que presenciava e que ouvia. Após o toque do Sinaleiro no braço do narrador, acompanhado da expressão horripilante, nosso narrador recua, alegando que faz isso num ato involuntário. Depois, não consegue mais dizer nada, e demonstra sinais de estresse e de nervosismo, como a boca seca. O relato é finalizado confirmando a atmosfera sombria, com gemidos e lamentos, que desta vez não provém de um espectro fantasmagórico, mas sim de elementos muito mais modernos do que se espera, o vento passando pelos cabos e fios elétricos.

Não é à toa que essa perspectiva é finalizada dessa maneira. Se analisarmos a questão do Duplo em nosso narrador, percebemos que ele é um indivíduo muito mais ligado a esses elementos modernos, como os fios elétricos, do que o próprio Sinaleiro que, apesar de trabalhar ali, havia há muito tempo se entregado a evolução do tempo e ficado estagnado, sem nenhum progresso evidente ou modificação no seu estilo de vida. Dessa maneira podemos pensar na contradição entre os dois, onde um representa o moderno, enquanto o outro representaria o passado, confirmando o Duplo que é também um contrário, repleto de características contrárias ao seu ser original. A contradição entre os dois tem como plano de fundo os dois primeiros encontros, onde o sobrenatural fica em evidência, sendo contestado algumas vezes, e depois acaba por separar os dois de uma maneira representativamente única, como veremos.

4.2. As relações entre os duplos e a sua derradeira separação

Dessa maneira, viemos a conhecer o conceito do Duplo. Um ser que supostamente habita nosso inconsciente, e que tem o poder de destruir o nosso próprio *Eu*, se não tivermos a capacidade de superá-lo. Esse tipo de concepção se encaixa em nosso texto de forma a questionarmos, mais uma vez, os relatos de nosso narrador, suas aceções e o controle deste sobre a sua mente – ou podemos dizer sua própria saúde mental, já que um descontrole desta acarretaria um problema de saúde.

Nesse caso, o narrador de nosso conto, um homem sem nome e sem personalidade pré-definida, deixa no texto apenas traços de sua identidade para que, com nossa percepção, possamos captar quem ele realmente é e o que ele tem a dizer. A princípio, se mostra como um homem simples, como qualquer outro típico inglês da época, que está muito interessado na vida de um pobre Sinaleiro, a quem presta sua amizade e a troco de nada, apenas curiosidade e empatia. Se levarmos em conta esse ponto de vista que nos é apresentado por Dickens, que é a interpretação mais óbvia para o conto, muitos sentidos podem passar despercebidos por nossa análise. Sem contar que, uma leitura ingênua de tal texto, faz com que nem sequer demos importância para ele, afinal, sem esse questionamento a partir do narrador, não há muitas razões para esse texto ser escrito, além de ser uma *ghost story* da era vitoriana.

Não é esse tipo de análise, porém, que buscamos, mas sim uma análise que contemple contextualização e tente encontrar razões ou intenções críticas para que Dickens tenha escrito um texto tão particularmente diferente do que estava habituado àquela altura de sua vida.

No contexto da era vitoriana, em meados do século XIX, muito se discutia a respeito dos problemas da mente e da alma dos homens. Nesse sentido é que surgem as teorias psicanalíticas, como vimos anteriormente, questionando a forma de pensar o mundo a partir do espiritual. Dickens observa muito bem esse paralelo de divergências e traça um plano para que possamos analisar a mudança do pensamento, o progresso científico aliado às ainda muito arraigadas tradições vitorianas e o derradeiro processo de transformação de toda uma sociedade, que, ainda pautada pelos moldes tradicionais, precisava entender o que viria com a modernidade, que por sua vez substituiria o romântico.

Pensando nos elementos que relacionam um personagem ao outro por meio de seu Duplo e sua existência no século XIX da Era Vitoriana, podemos classificá-los como se o narrador fosse uma imagem material da modernidade e o Sinaleiro, uma reprodução da

tradição. Segundo Giddens²⁸, um “contraste com a tradição é inerente à idéia (sic) de modernidade” (1991, p. 37), ainda que, muitas vezes, os dois conceitos convivam mutuamente no dia-a-dia.

Primeiramente, pensemos na condição do narrador como um retrato da modernidade. Tomemos a modernidade no século XIX na Inglaterra como um produto de influências de organização social e costumes emergentes do século XVII europeu e que tomaram proporções mais ou menos globais em sua influência (GIDDENS, 199) para, assim, compreendermos a origem do desenvolvimento do pensamento racional e do cientificismo presentes no país dessa época.

A modernidade de que nos referimos no século XIX está vinculada ao desenvolvimento massivo de indústrias, à descoberta e utilização intensa do carvão como gerador de energia e das máquinas a vapor, os avanços na área da medicina e na questão de higiene (FLETCHER, 1916), transporte mais rápido por meio de ferrovias e navios à vapor, o desenvolvimento de máquinas de tear industriais, da imprensa e do telefone (CARTER, 1997), sem falar nas descobertas científicas, como o Evolucionismo de Darwin e as ciências da mente.

O narrador de “The Signalman” representa a modernidade em ascensão turbulenta durante o século XIX, pautada por diversas descobertas e invenções em muitas áreas. O próprio narrador fala sobre ser “[...] apenas um homem que tinha sido aprisionado dentro de limites estreitos por toda a vida e que, ao ser afinal libertado, tinha despertado um interesse recente por essas máquinas importantes” (DICKENS, 2010, p. 9); as ‘máquinas importantes’, no conto, referem-se aos trens, marca significativa no que se refere ao contexto inglês dessa época.

Os “limites estreitos”, dos quais o narrador fala, são, especialmente, conectados à questão da tradição do pensamento vitoriano, muito enraizado na moral cristã, que fazia parte da constituição do povo inglês. Assim, em contraste com o Sinaleiro, o narrador pode significar “a modernidade vindo a entender-se a si mesma” (GIDDENS, 1991, p. 47) se considerarmos que esta precisava se livrar das amarras impostas pelo passado e compreender que este era o seu tempo.

²⁸ O autor Anthony Giddens, nesse ponto do trabalho, não é considerado como uma teoria principal na qual fundamentamos nossa análise. Porém, o autor nos ajuda a reforçar o ponto de vista social, e o caráter sócio-histórico que tem a afirmação de que os nossos personagens representam a tradição e a modernidade, paralelamente.

Tanto em sua extensionalidade quanto em sua intencionalidade, as transformações envolvidas na modernidade são mais profundas que a maioria dos tipos de mudança característicos dos períodos precedentes. Sobre o plano extensional, elas serviram para estabelecer formas de interconexão social que cobrem o globo; em termos intensionais, elas vieram a alterar algumas das mais íntimas e pessoais características de nossa existência cotidiana (GIDDENS, 1991, p. 10 - 11)

Constatamos esse tipo de perspectiva através do texto, onde o narrador demonstra traços, os quais, em comparação com o personagem do Sinaleiro, evidenciam todo um contexto onde o moderno está aparente. Esses traços são referentes às falas do narrador dirigindo-se ao outro personagem e também trechos onde parece comentar com o seu leitor, sobre o que pensa e o que sente em determinado momento da narrativa. Observemos alguns exemplos onde essas evidências se encontram, no segundo encontro entre os dois personagens.

No momento em que o Sinaleiro conta que viu pela primeira vez o espectro pairando à entrada do túnel ferroviário, o narrador comenta:

[...] mostrei a ele como esse vulto era sem dúvida uma ilusão de óptica e como aqueles vultos, originando-se de uma lesão nos delicados nervos que comandam as funções dos olhos, podiam causar perturbações aos pacientes, sendo que alguns tomaram consciência da natureza de sua enfermidade e tinham até mesmo comprovado isso com experimentos consigo mesmos. Eu disse: – Apenas escute, por um instante, enquanto conversamos assim, em voz baixa, o vento nesse estranho vale fazendo vibrar os fios telegráficos, como se fosse uma harpa. (DICKENS, 2010, p. 15-16)

Percebemos que o narrador, ao contrário do Sinaleiro, conhece alguns detalhes científicos que vêm sendo estudados em seu tempo, como as ilusões de óptica, que no século XIX eram muito utilizadas para justificar relatos de aparições. O narrador também fala de maneira científica sobre “delicados nervos que comandam as funções os olhos nos pacientes”. Era comum na época, que alguns doutores tentassem provar que supostas visualizações de espectros fossem condicionadas por mal súbitos, que afetasse a saúde das pessoas, que eram tratadas como pacientes, esse tipo de situação é muito presente na narrativa da Era Vitoriana, em especial no gótico, como abordamos no início deste trabalho.

Outro comentário, desta vez direcionado ao Sinaleiro, que o narrador faz é quando as primeiras mortes após aparição do fantasma se concretizam:

Não se podia negar, respondi, que aquilo era uma notável coincidência, calculada de maneira minuciosa para impressionar sua mente. Mas era inquestionável que coincidências notáveis ocorrem com frequência, e elas devem ser consideradas em se tratando de tal assunto. Devo admitir que ainda acrescentei (pois pensei ter notado que ele iria fazer uma objeção) que homens de bom-senso não permitiam que as

coincidências interferissem nos seus planos da vida cotidiana (DICKENS, 2010, p. 16).

Aqui o narrador tenta justificar, utilizando a lógica e sua razão, que o acidente em nada teria a ver com o aparecimento repentino do fantasma. Seus argumentos se direcionam a fazer com o que o Sinaleiro entenda que fantasmas não são coisas nas quais homens “de bom-senso” acreditam. Insiste que os fatos que impressionam tanto o homem, nada são além de coincidências, obras do acaso. Assim, fica muito claro que o narrador, ao contrário do Sinaleiro – que crê facilmente no fantasma – não se dá por vencido mesmo quando não há muitas evidências a seu favor, ou fundamentos que o ajudem a comprovar resoluções científicas, lógicas ou relacionadas à razão. Por meio desse percurso narrativo, constrói-se a oposição entre tudo o que o narrador demonstra, associado à razão e à ciência, e todos os traços que o Sinaleiro demonstra, associados à espiritualidade ao tradicionalismo romântico.

O Sinaleiro simboliza uma contraposição ao narrador, pois reflete conceitos tradicionais enraizados em sua vivência. Em seu trabalho, “mudar aquele sinal, arrumar as luzes e girar sua manivela de ferro de vez em quando era tudo que ele tinha de fazer” (DICKENS, 2010, p. 10), demonstrando que suas ações diárias se baseavam em atitudes pré-determinadas e habituais. De acordo com Giddens:

a tradição é rotina. Mas ela é rotina que é intrinsecamente significativa, ao invés de um hábito por amor ao hábito, meramente vazio [...]. Os significados das atividades rotineiras residem no respeito, ou até reverência geral intrínseca à tradição e na conexão da tradição com o ritual. O ritual tem freqüentemente (sic) um aspecto compulsivo, mas ele é também profundamente reconfortante pois impregna um conjunto dado de práticas com uma qualidade sacramental (GIDDENS, 1991, p. 95)

Se analisarmos mais atentamente, percebemos que as funções laborais do Sinaleiro são realizadas por meio de um processo rotineiro, vinculado a certos rituais na execução dos mesmos, como relatado acima: ajeitar um sinal, apertar umas luzes, enviar e responder a chamados, além de sinalizar com a bandeira para os trens que passavam pela linha, tudo isso com precisão e vigilância. “Quanto àquelas muitas, longas e solitárias horas [...] ele podia apenas dizer que a rotina da sua vida tinha se moldado daquela forma e que ele se acostumara com aquilo” (DICKENS, 2010, p. 10). O costume quanto as suas atitudes cotidianas torna suas realizações automatizadas.

Outro aspecto inerente ao Sinaleiro relaciona-se as suas perspectivas quanto ao passado. Sua concepção é bastante sensível e melancólica e, à medida que ele relembra da

época em que era jovem, em sua conversa com o narrador, sua expressão se torna um tanto nostálgica e triste. O narrador relata como o outro menciona seu passado:

Vendo-me confiante de que ele iria perdoar meu comentário sobre sua boa escolaridade [...] e talvez um nível de instrução superior ao seu cargo, ele observou que exemplos de uma leve incongruência nesse sentido não faltavam nas grandes populações masculinas [...]. Ele tinha sido, quando jovem [...] um estudante de filosofia natural e tinha frequentado aulas; porém, ele fizera bobagens, não aproveitara as oportunidades, decaíra; e nunca mais se levantou. Não tinha nenhuma reclamação a fazer. Havia feito sua própria cama e nela se deitado. Era tarde demais para fazer outra (DICKENS, 2010, p. 11)

O Sinaleiro, apesar de ter realizado alguns feitos diferentes, acomodou-se com sua situação atual e a definia como algo que ele mesmo havia construído e se acostumado. Assim, não existiam reclamações a fazer quanto ao seu destino e suas escolhas, o que resultava numa aceitação por parte dele mesmo. Desta forma, podemos perceber que o processo de constituição da tradição “[...] não se refere a nenhum corpo particular de crenças e práticas, mas à maneira pelas quais estas crenças e práticas são organizadas, especialmente em relação ao tempo” (GIDDENS, 1991, p. 94). O Sinaleiro, assim como toda a humanidade, é subjugado às alterações do tempo e à modernização intrínsecas a este, precisando atualizar constantemente suas visões de mundo e o seu conhecimento para não precisar ser substituído.

Apesar de tentar aprender novas coisas durante intervalos em seu trabalho na linha férrea, o Sinaleiro não as aperfeiçoou e acabou por esquecer-las com o passar do tempo. Por conseguinte, as únicas atividades que ele sabia desempenhar estavam diretamente relacionadas com seu trabalho; ele se estagnara no tempo. Se pensarmos a respeito das locomotivas como símbolo de progresso no século XIX, podemos considerar que o Sinaleiro se configura como uma ideia contrária à modernidade, a qual o narrador, seu Duplo, simboliza. Sua não progressão e relação com a tradição está configurando-se como um aspecto passado, que o coloca como alvo de degradação e desvanecimento da sociedade. Tal desvanecimento se consuma com sua morte; morte do Duplo do narrador e, ao mesmo tempo, da tradição que configurava a personalidade do outro Eu do protagonista.

Lembremos que o Sinaleiro tinha uma qualidade pessoal mais sentimental e voltada ao passado, o que define o movimento romântico de meados do século XVIII e início do próprio século XIX. O Romantismo caracterizava-se por reações instintivas, entusiasmo, emoção exacerbada e também pelo retorno ao passado, à Era elisabetana e aos poetas medievais (BURGESS, 1984). Logo, o retorno ao passado e um elo sentimental para com este e para com os escritos do movimento literário, ligam o Romantismo ao personagem de “The

Signalman”. Além disso, a conexão com a escola literária aproxima o Sinaleiro das crenças em elementos sobrenaturais, os quais não eram explorados ou não possuíam tentativas racionais de explicação e que somente começaram a ser identificadas por meio das *ghost stories* góticas.

O narrador, por sua vez, é mais racional. Como examinado anteriormente, as explicações racionais para os espectros se davam por meio das ciências naturais e fisiológicas; o personagem tenta argumentar sobre as ilusões de ótica, as disfunções oculares e físicas que poderiam acarretar visões, e também define um encontro para o Sinaleiro com um médico especialista, que supostamente o ajudaria a entender as aparições como processos cerebrais ilusórios.

Refletindo sobre os papéis de ambos os personagens, percebemos que a figura do narrador permanece viva como uma confirmação de que a modernidade perduraria, em contraponto à tradição vinculada ao passado e ao Romantismo, morta na figura do Sinaleiro. O movimento literário romântico e suas proposições já não se aplicavam ao século XIX e não tinham mais forças para superar o avanço da perspectiva racional pautada pelo cientificismo e pelo industrialismo.

Lembrando mais uma vez do texto de Freud (2006), o estudo sobre a palavra *unheimlich* demonstrou que seu oposto, o vocábulo *heimlich*, coexistia com ela mesma. Assim, justifica-se que os opostos tradição/modernidade, Sinaleiro/narrador, também poderiam existir simultaneamente. Não obstante, no caso do conto e da época que ele representa a relação do Sinaleiro como Duplo do narrador, podemos afirmar que um dos dois personagens deveria permanecer, enquanto o outro não sobreviveria ao século.

Ao final do conto não sabemos se realmente existiu um Sinaleiro, ou quanto podemos acreditar na história que nos conta o narrador – a história de um homem que era parte de seu ambiente de trabalho e é morto por ele – pois o narrador em primeira pessoa não nos é confiável e causa incerteza quanto a seus relatos. Assim, a representação dos personagens como a dicotomia modernidade/tradição e a morte do Sinaleiro como tradição assinala a certeza de que a modernidade triunfa sobre alguns aspectos tradicionais, como o Romantismo, e perpetua o contínuo avanço em direção ao futuro.

5. CONCLUSÕES

Por meio deste trabalho, constatamos que a temática do sobrenatural, na literatura, permite-nos compreender muitos problemas que afetam a sociedade atualmente. A questão da espiritualidade em contraposição ao cientificismo tem sido um assunto ainda pertinente para compreendermos como, hoje, nosso pensamento consegue conciliar o sobrenatural e a lógica simultaneamente na literatura. Importante também para percebermos que:

[...] escritores modernos de *ghost fiction*, os quais conseguem recorrer tanto para o cético quanto para o crente, procuram explicações racionais e se utilizam de teorias científicas contemporâneas apenas para demonstrar que estas não bastam para resolver o mistério do espectro [o que suscita o problema do sobrenatural] (SMAJIC, 2003, p. 1128)²⁹

A contradição esclarece, também, o processo de transformação do pensamento, no século XIX, ou seja, de um tradicionalismo muito arraigado na moral religiosa e nas questões do espírito, passou-se a pensar na evolução das ciências, da psicologia e na evolução do conhecimento a respeito da mente humana, também no tocante à maneira como essa era tratada. Essa visão contextual possibilita a acepção de formas culturais que hoje existem, trazendo à tona questões de processo de transformação que não podem passar despercebidas nas análises dos trabalhos atuais.

Charles Dickens é um autor cuja obra é de caráter indispensável para o entendimento dos processos de desenvolvimento da sociedade britânica, do processo histórico-social no qual as mudanças ocorrem. Autor que conseguia compreender muito bem o que o seu povo estava sentindo, retratou detalhadamente nas suas histórias o que a população inglesa na Era Vitoriana vivia, pelo que ela aspirava e quais eram as suas maiores dificuldades ao buscar o progresso. Consequentemente, os diversos romances, contos, crônicas e dramas escritos pelo autor, são um retrato preciso de um tempo onde tudo o que acreditava ser sólido começava a se diluir e modificar.

De mesmo modo, o conto “The Signalman” pode ser analisado a partir de seu caráter crítico, pelo viés da transformação dos processos do pensamento e do desenvolvimento humano. Sua profunda singularidade aborda, por meio de um gênero tradicional, a *ghost story* – proveniente do Gótico – e apresenta dois personagens que representam o mundo do século

²⁹ “[...] modern writers of ghost fiction, who manage to appeal to both the skeptic and the believer, courting rational explanations and drawing upon contemporary scientific theories only to show that these do not suffice to solve the mystery of the spectral” (SMAJIC, 2003, p. 1128).

XIX. Inserindo o elemento fantástico do Fantasma aliado à atmosfera sobrenatural, busca a *hesitação* do leitor para fazê-lo pensar. A partir disso, análises pelo viés histórico-cultural, sócio-histórico e mesmo pelo viés psicológico contribuem para a absorção de novas interpretações, muito interligadas à questão do tempo e da transformação.

Dickens reelabora, dessa maneira, uma nova perspectiva na literatura de seu tempo, premedita o narrador inconfiável, que vamos conhecer no realismo psicológico do final do século XIX, e une os mais peculiares e característicos temas do sobrenatural, fazendo da ambientação do conto um mapa para o entendimento do complexo elo que existe entre o científico e o religioso. Em “The Signalman”, Dickens busca determinar planos por meio dos quais podemos refletir sobre a mente humana. Aproveitando-se dos impulsos da psicologia da metade para o final do século XIX, insere em sua narrativa temas como o inconsciente, o caráter Duplo dos personagens, a não confiabilidade dos fatos narrados, além de tratar do sentimento do Estranho em um texto cheio de elementos fantásticos e sobrenaturais.

Esse novo tipo de literatura, impulsionado pelos avanços nos processos de pensamento científico, possibilita a criação das histórias a partir de uma narrativa mais densa e profunda, por meio das quais os problemas do inconsciente podem ser retratados. Nesse tipo de conto, o autor não só observa os problemas sociais, como também consegue fazer uma crítica a eles. O problema das transformações na Era Vitoriana, que eram muito observadas por diversos autores, é inserido apenas em dois personagens unicamente distintos e contrários. Um desses personagens – aquele que representa o moderno – nos conta a história.

Apesar de ser escrito em moldes góticos, oriundos do Romantismo, o conto consegue romper a perspectiva do sobrenatural como recurso estético. A mudança de comportamento, a transformação no estilo de vida e nos modelos de trabalho são percebidas no conto, que aborda a tradição e a modernidade por meio dos elementos fantásticos. A questão da *hesitação* na literatura, aliada aos eventos sobrenaturais e as interações dos personagens, tendem a tornar o texto não confiável, passível de diferentes interpretações.

O fator não confiável, questionável e hesitante do conto favorece a presença das questões do inconsciente. Nesse sentido a *hesitação* e a dúvida nos remetem ao Estranho “[...] aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 2006, p. 238) e, ao mesmo tempo, causa incerteza, medo ou estranhamento. Em vista do processo de internalização dos medos pelo *Ego*, que Freud define considerando um Eu interno, esse tipo de sensação – o Estranho – é gerada a partir de um

medo reprimido ainda na infância, mas que, mesmo depois de superado, pode voltar à tona. A forma que esse tipo de medo tomará é considerada por Freud como o Duplo.

A partir de um medo reprimido, que toma a forma de um Duplo para garantir a existência do *Ego*, há a observação de diversos aspectos contrários ao Eu. Esses aspectos tem a capacidade de se tornarem, posteriormente, monstruosos frente à qualidade psíquica do inconsciente. Dessa maneira “[...] o ‘duplo’ inverte seu aspecto. Depois de haver sido uma garantia da imortalidade transforma-se em estranho anunciador da morte” (FREUD, 2006, p. 252), precisando ser, mais uma vez superado. Nessa perspectiva é que o conto se desenvolve de maneira a apresentar, depois de uma série de sensações de estranheza às quais os personagens estão expostos, um caráter dúplice que nos permite analisar os aspectos narrativos, descritivos e psicológicos da história.

Logo, analisamos o conto da perspectiva de que o narrador, em primeira pessoa, não é confiável; analisamos as hesitações presentes em seus encontros para com o Sinaleiro e identificamos neste um Duplo do primeiro, sendo que esses coexistem ao longo da narrativa, rumando para a derradeira separação, onde o Eu do narrador resiste. As acepções de Estranho e familiar, nesse sentido, são avaliadas no intuito de tentar entender a representação do moderno em oposição ao tradicional, a evolução científica que faz com que o Sinaleiro se torne obsoleto em benefício do narrador e que se sobressai e abre as portas do mundo para tudo o que o futuro reserva.

O Duplo, de Freud, torna-se, assim, uma maneira pela qual o conto de Charles Dickens, “The Signalman”, conecta duas pontas de um período de mudança, que é o século XIX. O autor apresenta uma crítica aberta ao tempo. Através do Sinaleiro, personagem ligado ao passado, ao tradicionalismo e ao Romântico, revela a situação de defasagem do antigo, que se tornou sem sentido. Também revela que este tradicionalismo pode ser uma limitação a tudo o que pode vir de novo e com isso pode ser maléfico. Mostra por meio do narrador, que o moderno pode ser reprimido em relação ao tradicional; que há, de alguma forma, um receio para com as acepções não científicas do passado.

Após fazer essa grande crítica à passagem do tempo, não deixa claro qual dos dois personagens – passado ou futuro – é considerado mais benéfico para a humanidade. Talvez, caiba a nós considerar que a coexistência dos dois seria uma melhor opção, posto que isso nunca será possível, já que na trajetória do desenvolvimento sócio-histórico, aprendemos que tudo que é velho, como o Sinaleiro, precisa ser substituído pelo que é novo, como o narrador.

A acepção que continua ecoando, desde o início até os dias atuais, é que o passado precisa morrer para dar espaço ao futuro.

REFERÊNCIAS

BRIGGS, Julia. The ghost story. p. 176 – 185. In: PUNTER, David. (Ed.) **A new companion to the gothic**. West Sussex: Blackwell, 2012.

BURGESS, Anthony. The Victorian Age. In: _____ . **English Literature**. Essex: Longman, 1974. p. 178 – 196.

CADWALLADER, Jen. **Spirits of the age: ghost stories and the victorian psyche**. 2009. Dissertação - Doutorado em Filosofia. Universidade da Carolina do Norte, 2009. 192 p.

CARTER, Ronald; McRAE, John. The nineteenth century. In: _____ . **The Routledge history of literature in English: Britain and Ireland**. Routledge: London, 1997. p. 271 – 340.

DIBIASIO, Becky. The British and Irish Ghost Story and Tale of the Supernatural: 1880–1945. p. 81 - 95. In: MALCOLM, Cheryl Alexander; MALCOLM, David (Ed.). **A Companion to the British and Irish Short Story**. West Sussex: Wiley Blackwell, 2008.

DICKENS, Charles. **Histórias de fantasmas**. 2 ed. Porto Alegre: L&PM, 2010.

EHNES, Caley. “Winter Stories — Ghost Stories... Round the Christmas Fire”: Victorian Ghost Stories and the Christmas Market. **Illuminate**, Vol. 11, n 1, p. 6 - 25, 2012.

FLETCHER, Robert Huntington. Chapter XI: Period IX. The Victorian period, about 1830 to 1901. In: _____ . **A History of English Literature by Robert Huntington Fletcher**. 1916.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: **Uma neurose infantil e outros trabalhos** (1917 – 1918). Obras completas (Vol. 17). Tradução de Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 2006. p. 237 - 269.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1991.

LARSSON, Nick Brodin. **The Significance of Ghosts** - Science, Religion and Social Criticism in Charles Dickens’ The Haunted Man and the Ghost’s Bargain, A Christmas Carol and “The Signalman”. Centro de Linguagens e Literatura – Universidade de Lund, 2013. 23 p.

MARTINI, André de; COELHO JÚNIOR, Nelson Ernesto. Novas notas sobre o estranho. **Tempo psicanalítico**, Rio de Janeiro, v. 42.2, p. 371 - 402, 2010.

MATUS, Jill L. Trauma, Memory, and Railway Disaster: The Dickensian Connection. **Victorian Studies**, v. 43, n. 3, p. 413-436, 2001.

MENDES, Oscar. **Estética literária inglesa**. São Paulo: Itatiaia, 1983.

PAIVA, Maria de Souza Campos. Recalque e repressão: uma discussão teórica ilustrada por um filme. **Estudos Interdisciplinares em Psicologia**, Londrina, v. 2, n. 2, p. 229-241, dez. 2011.

PEREIRA, Ivo Studart. Espírito e liberdade na obra de Viktor Frankl. **Psicologia USP**, v. 26, n. 3, 2015, p. 390-396.

SÁ, Márcio Cícero de. **Da literatura fantástica (teorias e contos)**. 2003. Dissertação – Mestrado em Letras. Universidade de São Paulo - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, 2003. 141 p.

SMAJIC, Srđan. The Trouble with Ghost-Seeing: Vision, Ideology, and Genre in the Victorian Ghost Story. **ELH**, Vol. 70, n 4, p. 1107-1135, 2003.

SMITH, Matthew Wilson. Victorian Railway Accident and the Melodramatic Imagination. **Modern Drama**, Volume 55, n. 4, 2012, p. 497-522.

STOLTE, Tyson Michael. **Mind reflected on paper**: Dickens, victorian psychology, and the first-person novel. Dissertação – Doutorado em Filosofia. 438 p. Universidade de British Columbia, 2009.

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

_____. **Introdução à literatura fantástica**. 3 ed. Perspectiva, 2004.