

A metamorfose do eu em William Wilson ou a narrativa de uma individação fracassada

Murilo Cavalcante Alves⁹¹

Universidade Federal de Alagoas/FALE (Ufal)

Resumo

O conto *William Wilson*, de Edgar A. Poe, inscreve-se na sua antologia *Selected Tales* cujo processo de fabulação ilustra de modo inequívoco a interseção entre a psicologia e a literatura fantástica. Há de se constatar que o conto descreve de modo cabal um processo de metamorfose com o fracasso da individuação – termo explicitado pela psicologia junguiana; nesta ação, a *persona* – faceta da personalidade do indivíduo voltada para o mundo, através da qual processa a relação com o meio, é assimilada pela *sombra* – faceta “natural” inconsciente do ser humano. Assim, a análise desse conto intenta demonstrar como as duas categorias da Psicologia Analítica, quais sejam a da *persona* e a da *sombra*, se prestam a uma interpretação da fabulação, assinalando o pioneirismo de Edgar A. Poe em narrativas dessa natureza e identificando projeções biográficas do alter ego do autor sobre o protagonista da narrativa. Desse modo, objetiva contribuir para a elucidação das relações entre a literatura fantástica e a psicologia.

Palavras-chave

Edgar A. Poe. Individuação. Literatura fantástica. Persona. Sombra.

⁹¹ Professor Adjunto de Literatura da Faculdade de Letras - FALE - Universidade Federal de Alagoas . Graduado em Letras pela Universidade Federal de Alagoas (2006). Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Alagoas (2015). Pesquisador do NEPED - Núcleo de Estudo e Pesquisa das Expressões Dramáticas.

Da Metamorfose Ao Duplo

Talvez a referência mais remota ao termo metamorfose esteja relacionada a um longo poema cosmogônico de aproximadamente quinze mil versos, distribuídos em quinze livros, escritos em hexâmetro datílico e intitulado *Metamorphoses*, elaborados pelo escritor latino Ovídio. Trata-se de uma compilação de narrativas poéticas que descrevem transformações extraordinárias, sobretudo de pessoas e deuses em animais, plantas ou outras formas de vida.

Tal referência, complementada por outras não menos importantes, só vem atestar que a recorrência ao tema da metamorfose era frequente nos relatos míticos do passado e continuou no decorrer das sucessivas épocas chegando até a contemporaneidade com características diferenciadas. Isso indica que o tema da metamorfose nunca foi abandonado pela literatura, que da metamorfose física passou à retórica, utilizando o símile e a metáfora, de tal modo que no Romantismo as próprias descrições dos personagens são compostas de elementos metafóricos em que a natureza de alguns vilões é associada a algumas características animais, enquanto as donzelas e os heróis apresentam caracteres mais nobres e suaves provenientes do mundo animal (SANTOS, 2006). Em síntese, “Toda metamorfose supõe estado anterior, transformação e estado final. Ovídio desejou enfatizar o estado final, que é aquele em que *vemos e sabemos* como as coisas agora estão, apenas para narrar a mudança que o fez surgir a partir de outra forma” (OLIVA NETO, 2017, p. 13, grifos do autor). À nossa abordagem interessa, sobretudo, a recorrência posterior ocorrida no Naturalismo, em que aparece “uma nova forma de metamorfose: aquela que não se dá no plano físico, e sim nas *esferas do comportamento humano* e de suas relações com a sociedade.” (SANTOS, 2006, p. 7, grifo nosso). Daí se poder concluir que a conceptualização do termo, que originalmente estava associada ao extraordinário, passou a assumir conotações mais realistas.

No entanto, apesar dessa evolução, o termo, apropriado pela literatura, não perdeu sua aura misteriosa e continua associado ao extraordinário e ao sobrenatural. Por isso, Tzvetan Todorov (1939-2017), em *Introdução À Literatura Fantástica* (2007), inspirado nas diversas manifestações dessa temática, procurou amalgamá-las no que denominou de gênero fantástico. E, ao fazê-lo, considera que sua estruturação deve considerar um leitor implícito do texto, que ora oscila entre uma explicação natural, daquilo que seria o estranho, e ora uma sobrenatural, que caracterizaria o maravilhoso. E amalgama, então, os elementos do

fantástico, reunindo-os em dois grupos, quais sejam o primeiro, o das metamorfoses; e o segundo, o da existência de seres sobrenaturais.

Identifica por sua vez, como uma das constantes da literatura fantástica, a existência de seres sobrenaturais que são mais poderosos que os homens. E, ao refletir sobre sua significação, constata que os seres sobrenaturais “substituem uma causalidade deficiente”. Denomina isto de pandeterminismo, ao assinalar que “tudo, até o encontro de séries causais (ou ‘acaso’), deve ter sua causa, no sentido pleno da palavra, mesmo que esta só pode ser de ordem sobrenatural.” (TODOROV, 2007, p. 118-119). Quer dizer, para o autor, o pandeterminismo significa que não existe limite entre o físico e o mental, entre a coisa e a palavra, pois que não estão de nenhum modo isolados. É o caso, então, da metamorfose mesma que transgride a separação entre matéria e espírito, encarada de modo diverso.

Ao caracterizar o fenômeno das metamorfoses, Tzvetan Todorov (2007) afirma que o gênero pode facilmente multiplicar uma pessoa, pois “Nós nos sentimos todos como várias pessoas: [e assim] a impressão se encarnará no plano da realidade física.” (p. 124). Isto é, o processo de multiplicação da personalidade em si “é uma consequência imediata da passagem possível entre matéria e espírito: [já que] *somos muitas pessoas mentalmente*, em que nos transformamos fisicamente.” (p. 124, grifo nosso).

Para Todorov, uma consequência desse princípio seria o desaparecimento do limite entre sujeito e objeto. Isto significa dizer que a literatura fantástica promove uma separação abrupta naquele esquema racional que representa o ser humano como sujeito que se relaciona com outros seres iguais e coisas do mundo exterior, mas que assumem a característica de objeto. E chama a atenção para como a percepção é importante em todo esse processo, já que “as obras ligadas a esta rede temática fazem a problemática aflorar incessantemente, e muito particularmente a do sentido fundamental, a visão [...], a ponto de designar todos estes temas como ‘temas do olhar’.” (TODOROV, 2007, p. 128). Assim, para o crítico franco-búlgaro, ao se referir às histórias extraordinárias,

Significativamente, toda aparição de um elemento sobrenatural é acompanhada pela introdução paralela de um elemento pertencente ao domínio do olhar. São em particular os óculos e o espelho que permitem penetrar no universo maravilhoso, [...] este objeto a respeito do qual Pierre Mabile indicava justamente o parentesco com ‘maravilha’, por um lado, e olhar (‘mirar-se’), por outro.⁹² O espelho está presente em todos os momentos em que as personagens do conto devem dar um passo decisivo em direção ao sobrenatural (esta relação é atestada em quase todos os textos fantásticos) (TODOROV, 2007, p. 129).

⁹² Uma nota do tradutor da obra de Todorov aponta para “Espelho, maravilha e mirar-se, em francês [como] respectivamente *miroir, merveille e se mirer*.”

Tais considerações, como se verá, têm relação direta com o conto de Edgar Allan Poe (1809-1847), WILLIAM WILSON, que, para além dessas relações, conflui com outro aspecto relacionado à questão da metamorfose, qual seja a questão do duplo na psicanálise/psicologia e na literatura, cuja abordagem interessou a Otto Rank (1884-1939), Carl Gustav Jung (1875-1961) e Sigmund Freud (1856-1939). Dessa maneira, as observações de Santos (2006) e Todorov (2007), confluem, então, com a narrativa WILLIAM WILSON, de Edgar Allan Poe, cujo eu-protagonista entra em conflito com sua sombra e ilustra de forma antecipatória algumas das categorizações da Psicologia Analítica de Jung, como os conceitos de *eu*, *individuação*, *persona* e *sombra*, levando a pensar em como a literatura ultrapassa ou contribui para a psicologia/psicanálise através dessas tipificações.

Aliás, não é novidade que tanto Freud como Jung se apropriaram de textos literários para descrever processos relacionados à psique humana. Jung, que dispõe em sua vasta obra de um estudo específico sobre *O Espírito Na Arte E Na Ciência* (1985), aborda como a Psicologia Analítica se relaciona com a obra de arte poética. Já Freud, aproveita o conhecido mito de Édipo, da tragédia homônima de Sófocles, para ilustrar um aspecto de uma das categorias da Psicanálise, o chamado Complexo de Édipo – se bem que o Édipo de Freud não seja o mesmo de Sófocles. E, de outro modo, em ensaio bastante ilustrativo, intitulado *O Estranho* (1969), assinala algumas características presentes nos textos literários. Exemplifica com as histórias do escritor gótico alemão E. A. T. Hoffman (1776-1822), segundo ele, o mestre incomparável do estranho na literatura, ao explorar esta característica pertinente a toda uma espécie de gênero literário, no qual se destacam as *Histórias Extraordinárias* de Edgar Allan Poe. No seu ensaio, Freud, ao assinalar a importância de se abordar essa temática, observa que

O estranho, tal como é descrito na *literatura*, em histórias e criações fictícias, merece na verdade uma exposição em separado. Acima de tudo, é um ramo muito mais fértil do que o estranho na vida real, pois contém a totalidade deste último e algo mais, além disso, algo que não pode ser encontrado na vida real. O contraste entre o que foi reprimido e o que foi superado não pode ser transposto para o estranho em ficção sem modificações profundas; pois o reino da fantasia depende, para seu efeito, do fato de que o seu conteúdo não se submete ao teste da realidade [no entanto, diga-se de passagem, da verossimilhança, que faz parte da estrutura do literário]. O resultado algo paradoxal é que *em primeiro lugar, muito daquilo que não é estranho em ficção sê-lo-ia se acontecesse na vida real; e, em segundo lugar, que existem muito mais meios de criar efeitos estranhos na ficção, do que na vida real* (FREUD 1969, p. 310, grifos do autor).

Na sequência, citando Ernst A. Jentsch (1867-1919), Freud exemplifica, afirmando que o ficcionista como coadjuvante da narrativa utiliza alguns recursos para provocar o efeito da estranheza.

Ao contar uma história, um dos recursos mais bem sucedidos para criar facilmente efeitos de estranhezas é deixar o leitor na incerteza de uma determinada figura na história [se] é um ser humano ou um autômato, e fazê-lo de tal modo que a sua atenção não se concentre diretamente nessa incerteza, de maneira que não possa ser levado a penetrar no assunto e esclarecê-lo imediatamente. Isso, [...], dissiparia rapidamente o peculiar efeito emocional da coisa. E. T. A. Hoffmann empregou repetidas vezes, com êxito, esse artifício psicológico nas suas narrativas fantásticas' (JENTSCH apud FREUD, 1969, p. 284).

Conclui assim que

Todos esses temas dizem respeito ao fenômeno do 'duplo', que aparece em todas as formas e em todos os graus de desenvolvimento. Assim, temos personagens que devem ser considerados idênticos, porque parecem semelhantes, iguais [...] o sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu eu (*self*), ou substitui o seu próprio eu (*self*) por um *estranho*. Em outras palavras, há uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu (*self*) (FREUD, 1969, p. 293, grifo nosso).

Dessa maneira, como se pode ver, desde os primórdios dos estudos psicanalíticos essa questão do estranhamento, que converge na expressão do duplo, foi abordada na psicanálise, com as recorrências à literatura, como o próprio Freud elucida, após sua análise, dizendo que "Poderia[mos] dizer que esses resultados preliminares satisfizeram o interesse *psicanalítico* pelo problema do estranho, e que aquilo que rest[ou]a ped[ia]e provavelmente uma investigação *estética*." (FREUD, 1969, p. 307, grifos do autor).

Na verdade, quem inaugurou esse estudo foi o psicanalista e discípulo de Freud, Otto Rank, autor da obra intitulada *O Duplo*, publicada em 1914. Com esta obra

Ele penetrou nas ligações que o 'duplo' tem com reflexos em espelhos, com sombras, com os espíritos guardiões, com a crença na alma e com o medo da morte; mas lança também um raio de luz sobre a surpreendente evolução da ideia. Originalmente, o 'duplo' era uma segurança contra a destruição do ego, uma 'enérgica negação do poder da morte', como afirma Rank; e, provavelmente, a alma 'imortal' foi o primeiro 'duplo' do corpo (FREUD, 1969, p. 293).

Em outra perspectiva, Pierre Brunel, em seu *Dicionário Dos Mitos Literários*, aprofunda a relação do tema com a literatura ao remontar o uso do termo inicialmente às comédias de Plauto, mas que vai se consagrar de modo permanente pelo estilo de época romântico.

Uma das primeiras denominações do duplo é o alter ego. No contexto das comédias de Plauto, chamam-se sócias ou menecmas duas pessoas que impressionam pela semelhança de uma em relação à outra, a ponto de serem confundidas. [...] O termo consagrado pelo movimento do romantismo é o de Doppelgänger, cunhado por Jean-Paul Richter em 1796 e que se traduz por 'duplo', 'segundo eu'. [...] Endossamos a definição dada pelo próprio Richter: 'assim designamos as pessoas que se veem a si mesmas'. O que daí se deduz é que se trata em primeiro lugar, de uma experiência de subjetividade (BRUNEL, 2005, p. 261)⁹³.

⁹³ Para Patrícia Guerreiro da Costa, "O sentido literal do termo é *aquele que caminha do lado, companheiro de estrada*." (2006, p. 3, grifo nosso)

Ainda, de acordo com Brunel (2005), “Estamos diante de uma figura ancestral que na literatura terá sua apoteose no século XIX, na esteira do movimento romântico, embora o mito ainda seja bastante produtivo no século XX.” (BRUNEL, 2005, p. 261). Continua, então, Brunel, afirmando que

A maior parte dos estudos realizados no século XX sobre o duplo privilegia o ângulo psicológico, a começar pela interpretação psicanalítica de O. Rank (1914) que relaciona os diferentes aspectos do duplo na literatura com o estudo da personalidade dos autores, com o estudo dos mitos (Narciso) e das tradições mitológicas; os heróis que se desdobram apresentam uma disposição amorosa voltada para o próprio Ego e sofrem de uma incapacidade de amar (BRUNEL, 2005, p. 262-263).

Dessa forma, a recorrente citação do estudo de Otto Rank vai influenciar os estudos críticos literários sobre essa temática de tal maneira que a adoção do estranho como categoria estética já tem um percurso mais ou menos significativo na área dos Estudos Literários, e mais particularmente, na perspectiva da crítica literária, de tal modo que Todorov (1970), como se disse, chega a identificar o estranho como um gênero literário.

Historicamente, depois da publicação da obra seminal sobre o tema, qual seja *O Duplo*, o formalista russo Viktor Chklovski (1893-1984), num ensaio intitulado de *A Arte Como Procedimento*, de 1917, já apontava para o estranhamento como um dos procedimentos artísticos por excelência, na medida em que dificultava o reconhecimento do objeto estudado e, por sua vez, proporcionava sua visão, em busca do conhecimento. Aliás, se se aplicar de forma genérica algumas abordagens dessa corrente da teoria literária, talvez o conceito de ideia dominante, elaborado por Roman Jakobson (1896-1982), se aplique também na interpretação da categoria do estranhamento, já que esse conceito

[...] revelou-se muito útil; foi uma das mais centrais e profícuas noções dentre as elaboradas pela teoria formalista russa. Pode-se definir o dominante como sendo o centro de enfoque de um trabalho artístico: ele regulamenta, determina e transforma os seus outros componentes. O dominante garante a integridade da estrutura. É ele que torna específico o trabalho (JAKOBSON, 2002, p. 513).

Por sua vez, Lenira Marques Covizzi (1978), em seu instigante estudo *O Insólito Em Guimarães Rosa E Borges: Crise Da Mimese/Mimese Da Crise*, vai definir o estranho ou a literatura que adota esse viés de modo diverso, como aquela que explora o insólito. Como ela mesma destaca: o “[...] insólito, [...] carrega consigo e desperta no leitor, o sentimento do inverossímil, incômodo, infame, incongruente, impossível, infinito, incorrigível, incrível, inaudito, inusitado, informal [...]” (COVIZZI, 1978, p. 26). Ou seja, “O insólito contém uma carga de indefinição própria de seu significado.” (COVIZZI, 1978, p. 26).

Júlio França (2009, p. 7), ao relacionar as conceptualizações do insólito ao duplo, diz que ao associá-los está implicitamente dizendo que o insólito se desvia, ou até mesmo se opõe a algo que é considerado “sólito”, assim, não seria senão um duplo antagônico. Por outro lado, segundo esse autor, a dualidade por si mesma se trata de uma ideia insólita, ao se opor ao princípio lógico da não-contradição e afirmar que algo é e não é ao mesmo tempo. Para França (2009), genericamente, deve-se encarar o duplo como uma maneira pela qual o ser se desdobra. Muito embora continue a manter com o indivíduo gerador uma identificação em algum grau, ao se destacar daquele, adquire uma existência autônoma, como se pode verificar no personagem William Wilson de Poe.

Enfim, nesse aspecto já se consagrou na Teoria e Crítica Literária uma perspectiva crítica psicanalítica que tem se debruçado sobre a obra de Edgar Allan Poe, utilizando a noção de duplo, inclusive com análises recorrentes do conto WILLIAM WILSON, cujo viés freudiano já está bastante explorado.

Esta análise, de outro modo, é uma tentativa complementar de explorar essa relação, pois se trata de uma pesquisa *in progress* mais ampla desse conto de Poe, e intenta realizar uma aproximação interdisciplinar entre literatura e psicologia, ao abordar como algumas categorias da Psicologia Analítica, teoria e prática psicológicas estabelecidas por Carl Gustav Jung, confluem para a teoria e crítica literária. Nesse sentido, encara-se a abordagem da criação do autor de *Ligeia* e *A Queda Da Casa De Usher* a partir da perspectiva da chamada Psicologia Analítica. Segundo se observou desde a primeira leitura do conto, ainda numa leitura incipiente e, portanto, leiga, da obra de Carl Gustav Jung, que alguns elementos presentes no conto de Poe ensejavam ligações com algumas categorias junguianas, sobretudo os conceitos de *persona*, *sombra* e *individuação*, que fazem parte do contexto teórico desta psicologia.

No que se refere especificamente ao conto, isto é, a *short story* WILLIAM WILSON, ele se inscreve na antologia *Selected Tales* de Edgar Allan Poe, cujo processo de fabulação ilustra de modo inequívoco a interseção entre a psicologia e a psicanálise e a literatura nominada de fantástica, principalmente através dos citados conceitos de *persona* e de *sombra*, que se prestam a uma interpretação da fabulação, assinalando o pioneirismo de Edgar A. Poe em narrativas dessa natureza e detectando inclusive projeções biográficas do alter ego do autor sobre o protagonista-narrador do conto.

Lúcia Santaella (1989), referência dos estudos semióticos no Brasil, pesquisadora da obra de Charles Sanders Peirce (1839-1914), em estudo crítico intitulado *Edgar Allan Poe (O Que Em Mim Sonhou Está Pensando)*, assinala “[...] que poucas biografias de artistas

deram tanta margem a especulações as mais variadas – psicológicas, psicanalíticas, patológicas, parapsicológicas, etc. – quanto a de E.A. Poe.” (SANTAELLA, 1989, p.141). Com uma diferença, pois no caso do autor do poema *O Corvo*, criou-se uma curiosa mistura:

[...] não são os fatores vividos, as vicissitudes existenciais, que foram utilizados para explicar a obra, mas o contrário: a excentricidade, o caráter de exceção da temática e dos motivos emergentes na ficção poeana é que foram utilizados para dramatizar sua biografia (SANTAELLA, 1989, p. 141-142).

Contudo, para a autora, “[...] não se pode saber com certeza por onde circula a verdade e por onde anda a ficção biográfica em torno da vida de Poe” (SANTAELLA, 1989, p. 142).

O mais estranho e curioso disso tudo é que o reverendo Rufus W. Griswold, editor de um jornal, a pedido do próprio Poe se tornou seu executor literário. E logo após a morte do autor publicou um artigo, em memória do escritor, em que denegria sua imagem e reputação como homem e escritor. E esta “[...] imagem fornecida pelo artigo de Griswold acabou por marcar indelevelmente a vida [do autor de *O Escaravelho de Ouro*] com as mesmas sombras de mistério, loucura e vício que pesavam sobre tantas de suas personagens.” (SANTAELLA, 1989, p. 142). Talvez, do ponto de vista literário, o que conduz a essa percepção da vinculação da obra/vida de Poe seja o fato de que boa parte dos seus contos é relatada em 1ª pessoa (já que o narrador sempre diz “eu”), o que leva a supor que os relatos do autor de *Poço E O Pêndulo* devem “[...] ser reduzidos a meras autoexposições biográficas, simples reclamos de um eu atormentado.” (SANTAELLA, 1989, p 142), como é o caso emblemático, então, deste conto, *WILLIAM WILSON*.

Mas, como assinala Julio Cortázar, em sua obra *Valise De Cronópio*, sobre Poe, “[...] O que importa aqui é insistir no fato de que há um Poe criador que antecede à sua neurose declarada [...]” (CORTÁZAR, 2013, p. 112), pois é inegável a modernidade do autor, que inventou o conto breve (*short story*), forma dominante na literatura ficcional do século passado, como o precursor da literatura fantástica no século XX.

As Dicotomias Analíticas Da Psicologia Junguiana

De acordo com Leite (1977), a psicologia analítica elaborada por Carl Gustav Jung, define seus conceitos através de dicotomias: *mundo externo* – *mundo interior*; *consciência* – *inconsciente* (pessoal e coletivo); *persona* – *animus* e *anima*; *ego* – *sombra*. E essas conceituações culminam com a adoção do conceito unitário de um *eu* em constante

desenvolvimento. Para o psicólogo, o indivíduo encontra seus limites em duas regiões antagônicas - mundo externo e mundo interior – em que o indivíduo se equilibra ou se ajusta a esses dois universos opostos com a possibilidade de se voltar para um ou outro. Para o desenvolvimento desse processo de ajustamento entram em ação as diferentes partes da personalidade, numa interação dinâmica, contínua e constante. Uma parte mais superficial responsável pela relação com as solicitações ambientais é a *persona* – termo latino para designar máscara. Desse modo, Jung ressignifica a palavra apontando para a possibilidade de um mesmo indivíduo apresentar máscaras distintas, segundo as diferenças ambientais. Assim, no polo oposto à *persona* está situado o *animus*, alma masculina que toda mulher teria no íntimo, e a *anima*, alma feminina presente em todo homem. Estes dois princípios inconscientes permitem que cada um dos gêneros humanos entenda o outro, e o indivíduo necessita aceitar esses elementos geralmente reprimidos. Por sua vez, abaixo da *persona* aparece o *ego*, parte também consciente da personalidade, aquilo que se pode descrever como *nós* ou *eu*. Ele é, de certa maneira, parte daquilo que o indivíduo aceita em si mesmo, e é construído com o sacrifício das qualidades ou tendências opostas que são jogadas para o inconsciente pessoal e, dessa forma, vão constituir a *sombra*. Por fim, Jung apresenta a ideia de *eu*. O *eu* seria uma conquista, já que resulta da capacidade de harmonizar os impulsos vindos do mundo interior com aqueles provenientes do mundo externo. Assim, para o psicólogo, o homem moderno é desequilibrado, pois não considera o mundo interior e inconsciente, ao qual o psicólogo suíço atribui uma importância decisiva. De outro modo, para o autor de *O Homem E Seus Símbolos*, o inconsciente é o depósito das ideias mais ricas e significativas da humanidade. Enfim, conclui Leite (1977) que, para Jung, a conquista do inconsciente, no processo denominado de individuação, não objetiva o seu controle, mas a sua aceitação.

Essa integração do conteúdo inconsciente – composta de várias partes da psique e de outros arquétipos – com o Ego caracteriza o processo da *individuação* formador da personalidade equilibrada. O primeiro passo consiste no desnudamento da *persona* que, como se viu, possui funções protetoras importantes e funciona como uma espécie de máscara que esconde o inconsciente, e representa um compromisso entre o indivíduo e a sociedade. O segundo passo, o confronto com a *sombra* – núcleo dos elementos que foram reprimidos da consciência –, consiste em aceitá-la e dela se distinguir para se tornar livre de sua influência. Em seguida vem o confronto com a *anima*, em que o indivíduo se conscientiza de que ela tem uma autonomia considerável e que o ingresso em seu território desencadeia um tumulto

emocional. E por fim, o último estágio, o desenvolvimento do *Self*, que integra os elementos conscientes e inconscientes, tornando-se assim o núcleo da psique equilibrada.

O Estranhamento Em William Wilson

No que se refere à história propriamente dita, a narrativa de Edgar Allan Poe inicia sim com um estranhamento – ao contar a história de William Wilson – nome fictício, segundo o narrador – que se depara, no seu primeiro dia de escola, com um colega homônimo, isto é, seu duplo. Ou seja, a coincidência não se restringe apenas aos nomes, já que em tudo o mais os dois personagens se assemelham: agem do mesmo modo, andam de forma igual, falam e se vestem de modo semelhante e, a única diferença perceptível, assinalada pelo narrador, é a voz do duplo que, apesar de não conseguir imitar o tom mais alto do narrador, se bem que o timbre e a entonação sejam idênticos, a voz de um é uma espécie de eco da voz do outro. Na sequência, fica evidenciado o antagonismo entre os dois, que se estranham, com a intervenção permanente do duplo nas situações mais vexatórias do protagonista, uma espécie de alter ego que aconselha o outro a se comportar de forma ética. No decorrer da narrativa, após inúmeros desencontros entre os dois, e das intervenções morais do duplo-antagonista, o narrador-protagonista mergulha num processo de decadência moral ao se envolver em desregramentos constantes até o clímax da história, no final do conto, em que duela até a morte com seu oponente, e constata, finalmente, que ambos são apenas um só.

Em síntese, seguindo o esquema enunciado por James W. Gargano (1967), em *The Question Of Poe's Narrators*, a bem definida estrutura do conto de Poe se organiza em seis partes: uma apologia confessional da vida do personagem-narrador; um longo relato de seus primeiros dias de estudante na escola de gramática do Dr. Bransby, onde ele é iniciado no mal e encontra o segundo Wilson; uma breve descrição de seu comportamento selvagem em Eton; um episódio mostrando sua conduta vil em Oxford; uma descrição não dramática de sua fuga do seu homônimo-perseguidor; e a cena do clímax, no final do conto, em que ele confronta e mata seu "duplo".

Tendo em vista a natureza e complexidade do conto, conforme a síntese acima apresentada, optou-se por eleger a categoria personagem como elemento norteador desta análise, considerando-se o que afirma Antonio Candido (1981) em seu ensaio publicado na coletânea *A Personagem De Ficção*.

Com efeito, ao teorizar sobre a estrutura do romance, Candido afirma que “O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e

personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam.” (p. 53-54). Tal observação, de certa maneira, pode ser aplicada ao conto de Poe, cuja narrativa se circunscreve às ações dos dois personagens. O foco do conto de Poe, como indicia o próprio título, está centrado no protagonista-narrador em 1ª pessoa, cuja construção se dá via espaço físico e psicológico. Isso está respaldado na teoria literária que observa que o espaço possui funções. Dentre estas, a função de caracterizar o personagem, já que este, no contexto sócio-econômico e psicológico, é a projeção psicológica dele mesmo. Isto é, o personagem age de tal ou qual modo porque o espaço lhe é favorável ou antagônico. Dessa maneira, o espaço situa o personagem e representa seus sentimentos. A teoria faz ainda uma distinção importante entre *espaço* – lugar físico onde ocorrem os fatos da história, e *ambiente* – espaço carregado de características socioeconômicas, morais e psicológicas, frequentado pelos personagens. A conceituação do termo ambiente aproxima tempo e espaço, já que é a conjunção destes dois referenciais, com o acréscimo do *clima*. Do clima fazem parte as condições socioeconômicas, morais, religiosas e psicológicas (GANCHO, 2002, p. 23-24).

Considerando tais observações, verifica-se que todas as situações da narrativa acontecem em espaços fechados. Inicia com a descrição da escola de infância do protagonista, e se estende por todo o enredo do conto em que são citadas outras situações em ambientes fechados, como se pode perceber, por exemplo, pela descrição que se segue: “Como disse, a casa era velha e de construção irregular. Tinha um parque grande, rodeado por um muro alto e sólido, de tijolos, encimado por uma camada de argamassa e vidros quebrados. Aquele muro, *digno de uma prisão, limitava nosso domínio.*” (POE, 1989, p. 12, grifo nosso). Tal circunstância serve para projetar os conflitos vividos pelos personagens ao integrá-los a um “lugar” psicológico que permeia toda a narrativa, cujas falas do narrador são sempre solilóquios. Por sua vez, os personagens William Wilson e seu homônimo são delineados, desde o início da trama, por suas semelhanças, pois nasceram na mesma data, têm o mesmo nome e tipo físico, esperteza e espírito competidor. Tais características miméticas aproximam o protagonista do duplo: “Copiava-me os gestos e as palavras, imitava a minha maneira de vestir, o meu andar, os meus modos e, enfim, nem sequer a minha voz lhe havia escapado, não obstante o seu defeito.” (POE, 1989, p. 115), de tal modo que as sobreposições dos dois personagens são tão recorrentes que dois comentários do narrador-protagonista levam a questionar a existência física do sócio: “O psicólogo decerto já adivinhou que éramos companheiros inseparáveis.” (POE, 1989, p. 113) e “Havia [...] um fato que até certo ponto me consolava: apenas eu notava essa imitação perfeítíssima [,,]” (POE, 1989, p. 115).

Assim, são essas características, aliadas a outras que aparecem mais adiante nesta pesquisa, que determinaram a escolha e aproximação do contexto teórico-analítico da Psicologia Analítica ao conto William Wilson, numa tentativa interdisciplinar de aplicar algumas categorias junguianas em sua análise.

Crítica Literária E Psicologia Analítica Junguiana: Uma Interdisciplinaridade Possível

Jung, em seu estudo já citado, a *Relação Da Psicologia Analítica Com A Obra De Arte Poética*, assinala que a relação entre a psicologia analítica e a arte é controversa. E afirma que essa relação se baseia na ideia de que a arte, em sua manifestação, é uma atividade psicológica, e, nesse sentido, pode e deve ser submetida a considerações de cunho psicológico. No entanto, vê em sua própria afirmativa uma limitação, qual seja o fato de que

Apenas aquele aspecto da arte que existe no processo de criação artística pode ser objeto da psicologia, não aquele que constitui o próprio ser da arte. Nesta segunda parte, ou seja, a pergunta sobre o que é a arte em si, não pode ser objeto de considerações psicológicas, mas apenas estéticas e artísticas. (JUNG, 1985, p. 54)

Nesse aspecto, e considerando-se tal ressalva, é perfeitamente exequível a submissão de uma criação literária em verso ou em prosa à crítica de viés junguiano, na medida em que podemos estabelecer uma interdisciplinaridade entre a psicologia e a literatura. Para o psicólogo suíço, “Existem obras em prosa e verso que nascem totalmente da intenção e determinação do autor, visando a este ou àquele resultado específico”. (JUNG, 1985, p 61). Tal afirmativa conflui com a mesma perspectiva de Freud, ao observar que

[...] o ficcionista tem um poder *peculiarmente* diretivo sobre nós; por meio do estado de espírito em que nos pode colocar, ele consegue guiar a corrente das nossas emoções, represá-las numa direção e fazê-las fluir em outra, e obtém com frequência uma grande variedade de efeitos a partir do mesmo material. (FREUD, 1969, p. 313, grifo do autor).

Curiosamente, ao fazerem afirmativas semelhantes, os psiquiatras lembram a própria visão genérica de Edgar Allan Poe sobre o conto, quando este a explicita em elementos dispostos em alguns prefácios e, principalmente, no seu ensaio intitulado de *Filosofia Da Composição* (1981).

Vejam, então, o que diz a esse respeito Nádía Battela Gotlib, quando analisa a teoria do conto de Poe. Para esta autora, “A teoria de Poe sobre o conto recai no princípio de uma relação: entre a extensão do conto e a reação que ele consegue provocar no leitor ou o efeito que a leitura lhe causa.” (GOTLIB, 1985, p. 32). Isto é, Poe parte da perspectiva de que

“em quase todas as classes de composição, a unidade de efeito ou impressão é um ponto da maior importância.” (POE apud GOTLIB, 1985, p. 32). Para ele,

A composição literária causa, pois, um efeito, um estado de ‘excitação’ ou de ‘exaltação da alma’. E como ‘todas as excitações intensas’, elas ‘são necessariamente transitórias’. Logo, é preciso *dosar* a obra, de forma a permitir sustentar esta excitação durante um determinado tempo. Se o texto for longo demais ou breve demais, esta excitação ou efeito será diluído. (GOTLIB, 1985, p. 32, grifo da autora)

Como afirma o próprio Poe: “No conto breve, o autor é capaz de realizar a plenitude de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora da leitura atenta, a alma do leitor está sob o controle do escritor. Não há nenhuma influência externa ou extrínseca que resulte de cansaço ou interrupção.” (POE apud GOTLIB, 1985, p. 34). Tal citação levou o escritor Julio Cortázar, em *Valise De Cronópio*, a dizer que o autor de *Annabel Lee* tem uma intenção de domínio sobre o leitor e demonstra seu orgulho, egotismo, inadaptação ao mundo, a anormalidade, a neurose declarada do contista e teórico, que, naturalmente, interfere na construção tanto dos personagens como das situações – tais características poderiam, então, conduzir o leitor das obras nesta direção (GOTLIB, 1985). Mas o próprio Cortázar, logo em seguida, esclarece que “[...] os contos e poemas de Poe não são feitos por sua *neurose*, mas por seu dom artístico. Há em Poe um ‘caso clínico’ e um ‘caso artístico’, [existe] ‘uma outra ordem, mais profunda e incompreensível’.” (GOTLIB, 1985, p. 39, grifo do autor). Sendo assim, na leitura do conto, não se deve esquecer que “O escritor imaginativo tem, entre muitas outras, a liberdade de poder escolher o seu mundo de representação, de modo que este possa ou coincidir com as realidades que nos são familiares, ou afastar-se delas quanto quiser.” (FREUD, 1969, p. 310)

De acordo com Frieda Fordham (1978), uma das biógrafas de Jung, num sentido mais amplo, a “psicanálise” engloba um conjunto de teorias e práticas. A doutrina mais característica, comum a todas as teorias assim designadas, afirma que o espírito, psique ou personalidade do homem integra tanto componentes conscientes como inconscientes, e que o comportamento e os estados de consciência só podem ser explicados por recurso às fontes inconscientes de motivação.” (FORDHAM, 1978, p. 7). Tal qual Freud, Carl Jung, ao elaborar sua teoria sobre o consciente e o inconsciente humanos, criou alguns termos específicos para explicar alguns funcionamentos e comportamentos das pessoas. Neste particular, destaca-se a teoria dos arquétipos. Isto é, de acordo com Frieda Fordham, “Os arquétipos são as ‘formas’ inatas *a priori* da ‘intuição’ [...], da percepção e da apreensão.” (Fordham, 1978, p. 26).

Depois de um vasto e apurado trabalho de investigação, Jung descreveu-os como alguns dos principais arquétipos que afetam o pensamento e o comportamento dos homens, e assim identificou a *persona*, a *sombra*, a *anima* e o *animus*, o *velho sábio*, a *terra-mãe* e o *si-próprio*. (FORDHAM, 1978, p. 28, grifos da autora).

Ao se debruçar sobre o processo de civilização do ser humano, Jung verificou que este processo implica em um compromisso com a sociedade naquilo que ele deve aparentar ser com a formação da *persona*, da qual se utiliza para viver.

A *persona* é um fenômeno coletivo, uma faceta da personalidade que pode pertencer indiferentemente a qualquer um, mas que muitas vezes se toma por individualidade. [...] É verdade que em certa medida as pessoas escolhem os papéis que lhes assentam melhor; e até esse ponto a *persona* é individual; mas não é nunca a totalidade do homem ou da mulher. [...] Mas a *persona* é uma necessidade; é por ela que nos relacionamos com o mundo que nos rodeia. [...] As pessoas que descuram o desenvolvimento da *persona* tendem a ser desastrosas, a ofender os outros, e têm dificuldade em se estabelecer no mundo. Outro perigo é uma *persona* demasiado rígida, que pode levar à negação completa dos restantes aspectos da personalidade e de tudo o que foi relegado para o inconsciente pessoal ou pertence ao inconsciente coletivo. (FORDHAM, 1978, p. 46-47)

Durante a leitura da narrativa, alguns desenvolvimentos insinuam várias facetas da presença da *persona* nas ações do personagem-narrador William Wilson. Por vezes, ele mesmo se define, quando, por exemplo, diz: “O meu carácter ardente, entusiasta e dominador, deu-me uma situação preeminente entre os meus colegas e, gradualmente, uma *ascendência poderosa* sobre todos os que eram mais novos ou da mesma idade que eu.” (POE, 1989, p. 112, grifo nosso). Porém, logo em seguida, o narrador começa a contrapor a esta personalidade ilusória e expansiva, comportamentos negativos, que ilustram a incidência de outro arquétipo, a *sombra*, sobre a personalidade do personagem, confluindo com o que postula Jung em sua teoria psicológica, ao afirmar que boa parte dos “seres humanos não é tão virtuosa quanto parece, tanto a seus próprios olhos como aos dos outros. Todos somos mais gananciosos, licenciosos, egoístas e invejosos – e assim por diante, cobrindo toda a lista de pecados mortais – do que gostamos de pensar.” (JUNG apud STORR, 1974, p. 57).

Tais incidências já indicam que a narrativa vai se desenrolar em torno desse conflito, como, aliás, o próprio autor antecipa, ao colocar como epígrafe⁹⁴ do conto uma espécie de desafio da personagem em busca do seu eu e, por que não dizer, de sua identidade, que ele acredita estar sendo roubada por seu sócia homônimo. Ao mesmo tempo, percebe-se que vai se realizar todo um processo introspectivo, que fica claro depois da afirmação paradoxal do protagonista que sempre ao se confrontar com seu duplo, o faz em voz baixa,

⁹⁴ “What say of it? what say (of) CONSCIENCE grim, That spectre in my path” *Chamberlaine*, Pharronida. (O que dizer dela? o que dizer (da) CONSCIÊNCIA sombria, esse espectro no meu caminho). (Tradução nossa).

como que sussurrando, pois não é ele mesmo quem diz: “quando eu falava baixo, a sua voz dir-se-ia o eco da minha”.

Ainda com referência à sombra, Fordham (1978) assinala que é outra dimensão pertencente ao o inconsciente pessoal, aquela que representa tudo o que existe de inferior no ser humano, que deseja realizar tudo o que ele permitir, que é tudo o que ele não é, uma espécie de Mr. Hyde do seu Dr. Jekyll. Essa personalidade que nos é estranha assoma quando somos possuídos de emoção ou de raiva e dizemos e fazemos aquilo que normalmente não faríamos, e que depois de fazermos nos desculpamos dizendo “não era eu” ou “nem sei o que se apoderou de mim”. Para Jung, o que se apoderou foi a sombra, esta parte animal, primitiva, incontrolada que também é nossa e que se personifica. Esta sombra é o nosso inconsciente pessoal que congrega todos os nossos desejos e emoções que não se coadunam com os padrões sociais ou com a nossa personalidade ideal, tudo aquilo que nos envergonha ou que ignoramos ou não queremos perceber que existe em nós. Por sua vez, Jung assinala que “quanto mais severa e limitada for a sociedade em que vivemos mais vasta será a nossa sombra.” (FORDHAM, 1978, p. 47-48).

No conto, o protagonista, numa espécie de autodefesa, não assume sua identidade, criando um anonimato, ao dizer: “Admitam por momentos que me chamo William Wilson. O meu verdadeiro nome não deve sujar as páginas em branco que tenho na minha frente.” (POE, 1989, p. 108). E começa a descrever de modo detalhado a insurgência da sombra, quando afirma: “Pretendo, simplesmente, determinar a origem do meu rápido desenvolvimento na perversidade” (POE, 1989, p. 108). Daí por diante descreve os momentos em que é arrastado por essa força desviadora diante da qual se torna impotente. Sua conclusão demonstra a potência desse arquétipo: “Queria convencê-los de que fui arrastado por forças superiores à resistência humana” (POE, 1989, p. 108), o que só vem constatar a força inconsciente da sombra. Sim, porque a sombra, de natureza inconsciente, não se submete aos meios de educação habituais. Ela permanece praticamente inalterada a partir da infância, nas ocasiões em que nossos atos eram puramente impulsivos. E mais ainda, é provável que tenha se mantido assim desde o surgimento do homem no planeta, “já que a sombra é o *homem natural instintivo*”, como assinala Fordham (1978, p. 48, grifo nosso).

Curioso é que o personagem William Wilson parece intuir esse poder da sombra, no momento em que relembra a educação exercida sobre si tanto pelos pais como pelos professores: “Fracos de espírito e sofrendo, além disso, do mesmo mal, meus pais pouco fizeram no sentido de modificar os maus instintos que eu tinha. No entanto, fizeram algumas tentativas; mas sem energia, sem direção, falharam inteiramente, redundando num triunfo

completo para mim.” (POE, 1989, p. 109). Por isso que o personagem vai sucumbir ao final do conto, pois inutilmente se digladiou com sua sombra e não conseguiu integrá-la à sua personalidade de forma positiva.

No Espelho, Will I Am Will'Son⁹⁵

Depois disso tudo, há de se constatar que o conto ilustra de modo cabal um processo de metamorfose com o fracasso da individuação. A concepção junguiana do processo de individuação na formação de uma personalidade equilibrada consiste na integração do conteúdo inconsciente, isto é, das diversas partes da psique e dos arquétipos, com o ego. Esse processo abrange quatro fases, quais sejam o desnudamento da *persona*, o confronto com a sombra, seguido do confronto com a *anima*, e a última fase, que consiste no desenvolvimento do *Self*, que vai integrar os elementos conscientes e inconscientes, ao assumir o núcleo da psique.

No caso da *persona*, o personagem William Wilson sempre é traído por suas próprias ações inconsequentes. Isso se dá por ser direcionado pela sombra. Se ao contrário, aceitasse a realidade da sombra e dela se distinguisse, ele se livraria de sua influência nefasta, mas, como se viu, o personagem não o consegue, já que a *persona* é assimilada pela sombra. Dessa forma, o personagem não conseguiu avançar no processo que o conduziria ao desenvolvimento do *Self*.

Seria o caso, então, de a modo de conclusão, se refletir com Todorov (2007) sobre o fato de que a caracterização de algo só seria válido em literatura se estivesse fundamentada em critérios literários e não simplesmente em escolas psicológicas; mesmo assim, considerando essa advertência, o que se intentou aqui foi aproximar a Psicologia Analítica de Carl Gustav Jung da Crítica Literária, sobretudo porque já existe na perspectiva da Teoria da Literatura este suporte teórico relacionado à Psicologia e, de outro modo, a literatura antecipou muitas vezes determinadas categorias que só depois foram explicitadas pela Psicologia. Desse modo, se a psicologia junguiana não explica totalmente uma ficção literária,

⁹⁵ Já é conhecido dos tradutores das obras de Poe, como o autor apreciava enigmas e se apropriava da natureza ambígua ou às vezes metafórica das palavras. Na composição do seu poema *O Corvo*, por exemplo, faz um jogo entre a palavra inglesa *raven* (corvo) e sua inversão, que se aproximaria de *never* (nunca), e que é recorrente no poema, quando o eu lírico repete *Never, never more*. Aqui, em William Wilson, parece que se verifica essa recorrência, quando desmembramos o nome e sobrenome do personagem. *William* = *Will I am* (Will eu sou) e *Wilson* = *Will'son* (filho de Will), que insinuaria a sugestiva ocorrência do duplo.

já que aparentemente se trata tão somente de ficção, não deixa de ser ilustrativo a forma como seus personagens ilustram algumas teorias.

Nesse aspecto, o caso de “William Wilson” é singular, ao mostrar como muitos elementos deste conto se adequam às categorias junguianas da *persona* e da sombra, ilustrando aquilo que Jung denominou de processo de individuação, ou seja, a integração positiva dos opostos. Contudo, de modo diverso, porque ilustra uma individuação mal sucedida, uma vez que o eu do protagonista não consegue integrar os aspectos conflitantes da sua personalidade, o que conduz a um desenlace trágico com a morte do personagem. Por sua vez, ao abstrair tais elementos, verifica-se que o autor consegue realizar do ponto de vista literário uma narrativa verossímil e esteticamente bela, ao associar elementos do mundo real àqueles provenientes de sua imaginação.

Referências

- BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind. et al. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio. et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 53-80.
- CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. 2. ed. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- COSTA, Patrícia Guerreiro da. **Os espelhos do outro e de mim: o tema do duplo e a compreensão das personagens desdobradas**. 2006. 86 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, 2006.
- COVIZZI, Lenira Marques. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges: crise da mimese/mimese da crise**. São Paulo: Ática, 1978.
- FIGUEIRA, Ângela Cristina de Andrade. Um diálogo entre literatura e psicologia: o anjo Rafael. **Revista Eletrônica da Fundação Educacional São José**, ISSN 2176- 3098. Disponível em: <http://fsd.edu.br/revistaeletronica/arquivos/10Edicao/artcomcabecalho10ed.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2019.
- FRANÇA, Júlio. O insólito e seu duplo. In: GARCIA, Flavio; MOTTA, Marcus Alexandre (Org.). **O insólito e seu duplo**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2009.
- FREUD, Sigmund. O estranho. In: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1969. Volume XXVI.

- FORDHAM, Frieda. **Introdução à psicologia de Jung**. São Paulo: Verbo: EDUSP, 1978.
- GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2002.
- GARGANO, James W. The question of Poe's narrators. In: REGAN, Robert. **Poe: a collection of critical essays**. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1963. p. 164-171.
- GOTLIB, Nádia Batella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios).
- JAKOBSON, Roman. O dominante. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. Volume 1.
- JUNG, Carl Gustav **O espírito na arte e na ciência**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1985.
- LEITE, Dante Moreira. **Psicologia e literatura**. 3. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.
- OLIVA NETO, João Angelo. Mínima gramática das metamorfoses de Ovídio. In: OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017. p. 7-31.
- POE, Edgar Allan. Filosofia da composição. In: POE, Edgar Allan. **Ficção completa, poesia & ensaios**. 3. ed. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.
- POE, Edgar Allan. **Os melhores contos de Edgar Allan Poe**. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.
- POE, Edgar Allan. **Selected tales**. London: Penguin Books, 1994.
- ROSSI, Aparecido Donizeti; SOUZA, Vinicius Lucas de. A emergência do complexo de William Wilson. **Vocábulo – Revista de Letras e Linguagens Midiáticas**, ISSN 2237-3586. Disponível em: <<https://sobreomedeo.files.wordpress.com/2018/09/10092018.pdf>>. Acesso em: 05 abr. 2019.
- SANTAELLA, Lucia. Estudo crítico: Edgar Allan Poe (O que em mim sonhou está pensando). In: POE, Edgar Allan Poe. **Os melhores contos de Edgar Allan Poe**. São Paulo: Círculo do Livro, 1989. p. 141-143.
- SANTOS, Luciane Alves. A metamorfose nos contos fantásticos de Murilo Rubião. **Revista Nau Literária**, Porto Alegre, vol. 02, n. 02, ISSN 1981-4526. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/4873>>. Acesso em: 05 abr. 2019. p. 7.
- STORR, Anthony. **As ideias de Jung**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, EDUSP, 1974.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção Debates, volume 98).

THE METAMORPHOSIS OF THE SELF IN WILLIAM WILSON OR THE NARRATIVE OF A FAILED INDIVIDUATION

Abstract

The short story, *William Wilson*, by Edgar A. Poe, is part of his *Selected Tales* anthology, whose process of fabulation unequivocally illustrates the intersection between psychology - and more appropriately, psychoanalysis - and fantastic literature. It should be noted that the story fully describes a process of metamorphosis with the failure of individuation - a term made explicit by Jungian psychology; in this action, the persona - facet of the individual's personality turned towards the world, through which the relationship with the environment is processed - is assimilated by the shadow - the "natural" unconscious facet of the human being. Thus, the analysis of this story intends to demonstrate how the two categories of Analytical Psychology, namely the persona and the shadow, lend themselves to an interpretation of the fabulation, pointing out the pioneering nature of Edgar A. Poe in narratives of this nature and identifying biographical projections of the alter ego of the author on the character of the narrative. Thus, it aims to contribute to the elucidation of the relationships between fantastic literature and psychology.

Keywords

Edgar A. Poe. Individuation. Fantastic literature. Persona. Shadow.

Recebido em: 28/02/2020
Aprovado em: 05/06/2020