



**PEDRO FELLIPE BRITO SOUSA**

**CONFLITOS NA PSIQUE:**

O DUPLO E O *INFAMILIAR* EM “WILLIAM WILSON” E *UM  
PEQUENO ASSASSINATO*

**LAVRAS – MG**

**2020**

**PEDRO FELLIPE BRITO SOUSA**

**CONFLITOS NA PSIQUE:**

O DUPLO E O *INFAMILIAR* EM “WILLIAM WILSON” E *UM PEQUENO ASSASSINATO*

Monografia apresentada à Universidade Federal de Lavras, como parte das exigências do Curso de Letras – Inglês e Português, para a obtenção do título de Licenciado.

Prof. Dr. Rodrigo Garcia Barbosa  
Orientador

**LAVRAS – MG**  
**2020**

## RESUMO

Buscou-se, neste trabalho, analisar o conto “William Wilson” (1839), de Edgar Allan Poe, e o quadrinho *Um Pequeno Assassinato* (1991), de Alan Moore e Oscar Zárte, com base na psicanálise freudiana, a partir da qual observaram-se os conceitos do duplo (*Doppelgänger*) e do *infamiliar* (*unheimliche*) nas obras. Para que este propósito fosse atingido, utilizou-se como referencial teórico o texto “O infamiliar” (1919), de Freud, no qual o psicanalista discorre a respeito de ambos os temas acima mencionados. Além disso, recorreu-se a outros estudos do autor a fim de aprofundar as análises propostas. No exame do conto e da HQ, observaram-se, ademais, traços particulares das linguagens literária e quadrinística que fazem parte da composição da narrativa e contribuem para a abordagem dos conceitos analisados. Prosseguiu-se, por fim, à conclusão, na qual realizou-se uma breve comparação entre as obras, com a finalidade de apontar as semelhanças e diferenças referentes às representações do duplo e do *infamiliar*. Estima-se que o trabalho explorou a possibilidade de aproximar a leitura psicanalítica da literatura e dos quadrinhos, assim como a capacidade artística de criar um retrato da vivência humana.

**Palavras-chave:** Duplo. Infamiliar. Conto. Quadrinho. Psicanálise.

## ABSTRACT

Throughout this work, we intended to analyse the short story “William Wilson” (1839), by Edgar Allan Poe, and the comic *A Small Killing* (1991), by Alan Moore and Oscar Zárata, based on the Freudian psychoanalysis, from which we observed the concepts of the double (*Doppelgänger*) and the uncanny (*unheimliche*) in the works. In order to achieve this goal, we used the text “The Uncanny” (1919), by Freud, as the theoretical framework, in which the psychoanalyst discusses both aforementioned themes. Besides, we relied on other author’s studies with the aim of deepening the proposed analysis. In the examination of the short story and the comic we also observed particular features of the literary language, as well as the language of comics, which are part of the composition of the narrative and contribute towards the approach to the analysed concepts. We proceeded, lastly, to the conclusion, in which we made a brief comparison between the works in order to point out the similarities and differences regarding the representations of the double and the uncanny. Thus, we estimate that the study has explored the possibility of bringing psychoanalytic reading closer to literature and comics, as well as the artistic capacity to create a portrait of the human experience.

**Keywords:** Double. Uncanny. Short story. Comic. Psychoanalysis.

## LISTA DE FIGURAS

|   |    |
|---|----|
| Figura 1 - Trecho da página 25.....                               | 33 |
| Figura 2 - Trecho da página 9.....                                | 34 |
| Figura 3 – Trechos das páginas 15, 47 e 91, respectivamente. .... | 36 |
| Figura 4 – Trecho da página 78.....                               | 37 |
| Figura 5 - Trecho da página 87.....                               | 38 |
| Figura 6 - Trecho da página 94.....                               | 39 |

## SUMÁRIO

|   |           |
|---|-----------|
| <b>INTRODUÇÃO .....</b>   | <b>7</b>  |
| <b>1. Uma união inquietante: o duplo (<i>Doppelgänger</i>) e o infamiliar (<i>unheimliche</i>).....</b> | <b>9</b>  |
| <b>2. “William Wilson” e a perseguição do admoestador.....</b>  | <b>18</b> |
| <b>3. <i>Um Pequeno Assassinato</i>, o passado sacrificado, uma criança misteriosa .....</b>            | <b>27</b> |
| <b>CONCLUSÃO.....</b>   | <b>40</b> |
| <b>REFERÊNCIAS .....</b>  | <b>44</b> |

## INTRODUÇÃO

Não é tarefa arriscada admitir que existe, entre a psicanálise e a arte, uma relação extraordinariamente íntima e poderosa a ponto de romper as barreiras que as delimitam. A ligação entre ambas é frequentemente apontada, analisada e comentada por estudiosos que observam nos dois campos um movimento de comunicação e complemento que parece ser intrínseco ao vínculo que possuem. Dentre esse grupo de estudiosos, destaca-se a figura de Sigmund Freud, cuja obra buscou analisar detalhadamente a complexidade da psique, apoiada pela experiência clínica, mas também pelo exame da literatura.

Ainda que ciente da separação entre as duas áreas, Freud decerto constatou na literatura o reflexo dos mistérios do indivíduo, os processos e conflitos que nos movem, confundem e transformam. De acordo com Villari (2000), no que diz respeito aos estudos baseados no texto literário, o psicanalista inaugurou duas vertentes de investigação: a primeira se caracterizaria por um deslocamento da psicanálise à literatura, que busca atribuir a esta algum sentido através de sua interpretação; por outro lado, a segunda vertente seria marcada por um procedimento de “extração”, ou seja, retira-se algum elemento da obra literária que possa servir à psicanálise. O movimento duplo descrito pelas vertentes denota o impacto da literatura na obra freudiana e sua importância para o estudo psicanalítico, como ressalta Teixeira (2005):

Pensando a literatura como um saber que antecipa o que vai ser possível a Freud inventar em termos de [...] método de investigação dos processos mentais, os laços entre os dois campos se evidenciam como estreitos desde o nascimento da psicanálise, já estando presentes no espaço literário os temas que serão mais caros ao campo teórico psicanalítico: desejo, verdade, sonho, censura, estados mórbidos, segredo, duplo, narcisismo, herói, culpabilidade, motivação, incesto, laços familiares, estranho, transgressão, prazer... (TEIXEIRA, 2005, p. 122).

Nota-se, assim, que a psicanálise (aqui destacada pela obra de Freud) e a literatura facilmente se associam, “[...] aparecem como saberes solidários ao afirmarem a potência do inconsciente nas motivações humanas e, conseqüentemente, a vida como enigma” (TEIXEIRA, 2005, p. 122). A ligação parece, assim, inevitável. Mesmo que corra o risco de, em certa medida, conduzir uma investigação estética, ainda que considere a estética a “doutrina das qualidades do nosso sentir” (FREUD, 2019, p. 29), não somente do belo, Freud examina o texto literário. Além disso, admite que “[o psicanalista] percebe que pode se interessar por um domínio específico da estética, e então, trata-se de algo comumente deixado de lado, negligenciado pela literatura especializada” (FREUD, 2019, p. 29).

É graças a esse interesse por um tema pertencente ao campo da estética que Freud lança mão da psicanálise para investigar um tema muito comum na literatura: a sensação por ele denominada *unheimliche*, que se alia à ideia de algo sinistro e angustiante. De acordo com Freud, poucos eram os estudos sobre o assunto, o que o levou a escrever um texto a respeito em 1919, *Das Unheimliche* (“O infamiliar<sup>1</sup>, na tradução utilizada neste trabalho). Consequentemente, “[...] se antes a psicanálise parecia estar se intrometendo onde não era chamada, agora ela precisa e deve se intrometer, para preencher uma significativa lacuna” (CHAVES, 2019, p. 154).

É sobretudo com base em “O infamiliar” que o objetivo deste trabalho se estabelece: propor, através do olhar psicanalítico, a análise de duas obras, que abordam tanto a sensação chamada *unheimliche* quanto um elemento que assiduamente a ela se associa: o duplo (*Doppelgänger*). A primeira obra, “William Wilson”, é um conto escrito por Edgar Allan Poe e publicado em 1839; a segunda, um quadrinho de 1991, é uma criação de Alan Moore e Oscar Zárate: *Um Pequeno Assassinato*. As obras escolhidas se comunicam através da sua abordagem de ambos os temas e também por relacioná-los a uma noção de perturbação na psique, ou seja, o duplo e o *infamiliar* como frutos de um conflito no próprio aparelho psíquico dos protagonistas.

A escolha de uma HQ (história em quadrinhos) pode ser questionada, já que até agora só a literatura foi mencionada, forma de arte com a qual a psicanálise freudiana apresenta um forte vínculo. Logo, torna-se necessário salientar e defender a validade dos quadrinhos como objeto de estudo, posto que, assim como a literatura, também são capazes de elaborar com maestria um retrato do indivíduo, da experiência humana e sua relação com o aparelho psíquico. A narrativa quadrinística, embora diferente da literária, também é uma expressão passível de análises psicanalíticas e até filosóficas, posto que proporciona uma leitura particular, “[...] mas igualmente preenhe da possibilidade de refletir, de analisar criticamente, de imaginar e de escolher caminhos a partir daquilo mesmo que [o leitor] foi capaz de pensar” (SANTOS; SANTOS NETO, 2010, p. 53). Faremos, portanto, uma extensão dos estudos freudianos, a fim de que o quadrinho seja contemplado.

---

<sup>1</sup> O termo “infamiliar” será utilizado para se referir ao *unheimliche*. Embora haja traduções que usem as palavras “estranho” e “inquietante”, “infamiliar” apresenta maior “fidelidade” ao termo original, ainda que evidencie as limitações que dificultam uma tradução satisfatória. As semelhanças entre “infamiliar” e “*unheimliche*” serão esclarecidas posteriormente. “Apesar de ser um aparente neologismo, ‘infamiliar’ é a palavra em português que melhor expressa, tanto do ponto de vista semântico quanto do morfológico, o que está em jogo na palavra-conceito *Unheimliche* em seus usos por Freud” (TAVARES, 2019, p. 9).

Para que o objetivo apresentado seja alcançado, o trabalho será dividido em algumas seções. Na primeira, abordaremos com mais detalhes o texto “O infamiliar”, tendo em vista sua importância para as seções seguintes. Serão discutidas a definição do termo “infamiliar”, sua associação com o duplo e as particularidades do *unheimliche* na literatura. Além disso, mencionaremos outros estudos de Freud que se mostram relevantes para compreender a dimensão dos conceitos abarcados pela ideia do *infamiliar*.

A segunda e terceira seções serão dedicadas, respectivamente, às análises de “William Wilson” e *Um Pequeno Assassinato*. As obras serão examinadas com base na discussão realizada anteriormente, e observaremos como os *Doppelgänger* e o *unheimliche* se manifestam, de que maneira se vinculam e sua relação com a psique dos protagonistas, cujo conflito é fator essencial para a história de ambos. Serão utilizados, ademais, mais obras da psicanálise freudiana, para que seja possível investigar com mais detalhes algumas questões indispensáveis para a leitura proposta do conto e do quadrinho. Também mencionaremos sucintamente estudos que possam contribuir para as análises através de observações sobre as linguagens literária e quadrinística.

Por fim, chegaremos à conclusão, na qual serão retomados pontos importantes das seções anteriores, e uma breve comparação entre as obras será realizada, visto que as limitações deste trabalho impossibilitam o alongamento da análise comparativa. Faremos breves observações a respeito dos pontos em que “William Wilson” e *Um Pequeno Assassinato* se assemelham e também daqueles nos quais se diferenciam.

É importante salientar que as análises realizadas não têm como objetivo propor uma leitura definitiva nem afirmar que as obras escolhidas só podem ser examinadas através da psicanálise, com foco nos estudos de Freud. Também não é propósito deste trabalho impor as análises sobre qualquer outra interpretação, seja ela psicanalítica ou de outro campo. Logo, não há interesse em uma suposta decifração absoluta das obras. Busca-se meramente sugerir uma leitura a partir da psicanálise de Freud, cujo movimento de investigação também não é perfeito, e “[...] pode ser assemelhado aos dos instrumentos ópticos que ora aproximam, ora distorcem e distanciam, capturando detalhes inusitados do que chamamos ‘realidade’ ou mesmo encobrendo outros (CHAVES, 2019, p. 162)”. Levando em conta tal ressalva, que possamos partir para a seção teórica.

## **1. Uma união inquietante: o duplo (*Doppelgänger*) e o *infamiliar* (*unheimliche*)**

Publicado em 1919, o texto “O infamiliar” revela o engajamento de Freud na busca por aliar a análise psicanalítica a uma investigação da ordem estética. Seus estudos procuravam observar detalhadamente uma sensação amplamente utilizada na linguagem artística e que, segundo o próprio Freud, havia sido pouco abordada pela literatura especializada: o *infamiliar*. Suas reflexões a respeito do assunto levaram-no ao tema do duplo, assim como a comentários a respeito da relação dos dois elementos no campo da arte, seus efeitos e as possíveis causas por trás de sua construção.

Para início de reflexão, é possível tomar como base que o *infamiliar* está ligado ao horror, à angústia, à inquietação. Tal associação de sentidos mostra-se como a “premissa” da investigação de Freud. A partir de suas consultas a dicionários de diversas línguas, nota-se que os equivalentes a “*infamiliar*” comumente carregam a noção de algo sombrio, desconfortável, sinistro. Entretanto, Freud aponta algumas particularidades no *infamiliar* que conferem a ele uma conotação um tanto específica, diferenciando a sensação a ele relacionada de um horror “qualquer”.

Uma delas se revela no âmbito linguístico. Freud afirma que a palavra *unheimlich*<sup>2</sup> (*infamiliar*) tem seu oposto em *heimlich* (familiar), que está ligada à ideia daquilo que é íntimo, ou doméstico. Assim, se o *infamiliar* remete ao aterrorizante, “[...] nos aproximamos da conclusão de que algo seria assustador porque *não* seria conhecido e familiar” (FREUD, 2019, p. 33). Apesar da aproximação entre as duas palavras, Freud mostra que não há necessariamente uma “via de mão dupla” na oposição entre elas, visto que:

[...] naturalmente, nem tudo que é novo e que não é familiar é assustador; a relação *não* é reversível. Pode-se apenas dizer que o que é inovador torna-se facilmente assustador e *infamiliar*; nem tudo o que é novidade é assustador. Ao novo e ao não familiar se deve, no início, acrescentar algo para torná-lo *infamiliar* (FREUD, 2019, p. 33).

É válido ressaltar que Freud indica alguns elementos necessários para que o *infamiliar* surja. Curiosamente, parece haver uma certa contradição em sua sugestão de que deve haver, no mínimo (e ainda de maneira incompleta), o novo e o não familiar a fim de que o *unheimliche* surja: afinal, se algo é estranho, portanto desconhecido, já não poderia ser considerado *infamiliar*? É no entendimento dessa relação que se encaixa uma ideia-chave para a análise de Freud: o *infamiliar* é um tipo de familiar. *Unheimlich* (*infamiliar*) apresenta em sua própria

---

<sup>2</sup> O *infamiliar* será designado ora como *unheimlich*, ora como *unheimliche*. Essa distinção se origina do fato de *Das Unheimliche* (“O infamiliar”), o título do texto de Freud, ser uma substantivação de *unheimlich*, originalmente adjetivo ou advérbio (TAVARES, 2019).

construção a palavra *heimlich* (familiar). Se existe algo de novo em sua construção, este diz respeito a uma familiaridade remota, a um conhecido longínquo. Portanto, uma das particularidades do *infamiliar* mostra-se como uma distante familiaridade no horror que ele suscita, uma angústia relacionada a algo que já foi íntimo.

Tendo elaborado essa consideração, Freud, a partir de sua análise sobre o conto “O Homem da Areia” (1815), escrito por E. T. A. Hoffmann, chega ao âmbito do duplo, que para ele facilmente provoca a sensação de algo *infamiliar*. Em sua descrição do *Doppelgänger* (o duplo), ele menciona algumas características do aparecimento de uma pessoa aparentemente idêntica a outra:

[...] uma [pessoa] se apropria do conhecimento, do sentimento e das vivências da outra; a identificação com uma outra pessoa, de modo que esta perde o domínio de seu Eu<sup>3</sup> ou transporta o Eu alheio para o lugar do seu próprio, ou seja, duplicação do Eu, divisão do Eu, confusão do Eu — e, enfim, o eterno retorno do mesmo [...] (FREUD, 2019, p. 69).

Se há associação entre o duplo e o *infamiliar*, esta se deve ao fato de que o *Doppelgänger* possui algo de familiar, visto que é idêntico à pessoa duplicada. Levando em conta a menção de Freud a uma perda do domínio do Eu e sua divisão ou confusão, assim como a ligação do *infamiliar* ao sinistro, percebe-se que o duplo diz respeito a uma familiaridade remota, pois embora seja uma cópia, é também um estranho.

Tendo em mente a psicanálise freudiana, o *Doppelgänger* não possui uma origem definitiva. Muitas são as possibilidades para a ocorrência da duplicidade, assim como para o que ela representa. Freud observa como os presságios relacionados ao duplo podem se modificar, enxergando nele a possibilidade de uma manifestação do “*infamiliar* mensageiro da morte” (FREUD, 2019, p. 71). A morte, aliás, se associa fortemente ao *infamiliar*, revelando-se como um aspecto da vida com o qual as pessoas podem ter uma relação complicada, por não compreender perfeitamente sua natureza ou ter dificuldade em aceitá-la. Deste modo, “[...] não devemos nos admirar que o medo primitivo diante da morte seja, em nós, ainda muito poderoso e esteja pronto para se expressar, assim que algo venha ao seu encontro” (FREUD, 2019, p. 89).

A conexão com a morte, porém, não é a única interpretação possível. O duplo poderia ser uma representação de uma “consciência moral”, um componente do Eu que, de acordo com Freud, pode a ele se contrapor e tratá-lo como objeto, passível de censuras e críticas. A percepção de tal elemento pode ocorrer em casos patológicos de delírio, nos quais ele se mostra

---

<sup>3</sup> “Eu” é o nome dado à instância do aparelho psíquico que se liga à consciência, organiza coerentemente os processos psíquicos e busca levar a influência do mundo externo ao Id, território do inconsciente.

separado do próprio Eu. Logo, se a divisão do Eu marca a existência de um *Doppelgänger* (duplo), este poderia ser uma mostra do potencial de auto-observação presente no aparelho psíquico.

O duplo pode também marcar o retorno de formas alternativas do destino, que se mantêm no território das fantasias. Nas palavras de Freud: “[...] todas as aspirações do Eu, que não puderam se realizar devido a expensas circunstâncias desfavoráveis, assim como todas as decisões volitivas reprimidas, que resultaram da ilusão de livre arbítrio” (FREUD, 2019, p. 71).

Entretanto, a incorporação de desejos reprimidos, um conteúdo criticado pela consciência moral ou de uma mensagem de morte ainda não se mostra suficiente para provocar o efeito de *infamiliar*. É necessário que uma outra particularidade do *unheimliche* se faça presente: a repetição. Esta, ao ocorrer de maneira involuntária e associada a circunstâncias nas quais existe algo estranho, que traz uma familiaridade remota pelo seu constante retorno, pode causar a sensação de desamparo, angústia, o *infamiliar*.

Em outra série de experiências também reconhecemos, sem esforço, que o fator da repetição involuntária é aquele segundo o qual até mesmo o inofensivo se torna *infamiliar*, impondo-nos a ideia do fatídico, do inescapável, onde nós até então falávamos de “acaso” (FREUD, 2019, p. 75).

O constante retorno daquilo ao qual não se prestaria atenção normalmente, por seu caráter comum, gera apreensão por conferir uma aura de estranheza ao objeto, ao local ou à situação que, sem motivo aparente, se revela em um padrão angustiante. Dele surge a noção de inescapável, de um desconhecido que causa inquietação, que também se torna de certa forma familiar por se mostrar mais de uma vez à mesma pessoa.

O *Doppelgänger* (duplo) pode se encaixar em tais circunstâncias, suscitando horror não somente por ser uma cópia, mas também por aparecer constantemente a quem foi duplicado. O duplo também se comunica com a ideia de “algo que tem um efeito de *infamiliar* frequente e facilmente alcançado quando as fronteiras entre fantasia e realidade são apagadas, quando algo real, considerado como fantástico, surge diante de nós [...]” (FREUD, 2019, p. 93). Logo, tanto o duplo quanto o *infamiliar* se relacionam fortemente com a tênue linha entre fantasia e realidade, o que não é uma surpresa, visto que o estudo sobre o *unheimliche* considerou este como algo fortemente presente na arte.

Assim, tomando como base a análise freudiana a respeito do tema, torna-se possível realizar algumas considerações básicas sobre o assunto. O *infamiliar* está ligado ao sinistro, ao angustiante, mas de modo um tanto particular devido a elementos específicos. Logo, nem tudo

que gera angústia ou horror é *infamiliar*. Para provocar um efeito *unheimlich*, alguns fatores podem se mostrar necessários: a relação com a morte, a presença de algo ou alguém remotamente familiar, a ocorrência de uma repetição involuntária. Além disso, Freud aponta que seria “[...] justo dizer que o *infamiliar* é o familiar-doméstico que sofreu um recalque, dele retornando, e que todo *infamiliar* preenche essa condição” (FREUD, 2019, p. 97).

Para que se possa compreender essa afirmação, é necessário entender o que seria o recalque. Assim, é preciso assimilar algumas ideias da psicanálise freudiana a respeito das pulsões e seus destinos. Uma pulsão pode ser entendida como:

[...] um conceito-limite entre o somático e o psíquico, como o representante psíquico dos estímulos oriundos do interior do corpo e que atingem a alma, como uma medida do trabalho imposto à psique por sua ligação com o corpo (FREUD, 2010, p. 57).

A pulsão representa uma necessidade, uma força que age constantemente na psique através do seu constituinte motor essencial, a pressão, e que é suprimida através de sua satisfação. Visto que sua origem se dá no interior do corpo e não no mundo exterior, não há fuga da sua atuação.

Entretanto, a satisfação não é o único caminho possível. Há outros destinos para as pulsões, que podem ser considerados como mecanismos de defesa contra elas. Entre esses mecanismos, se encontra o recalque. Este se caracteriza, grosso modo, pelo afastamento de uma força pulsional da consciência por meio de uma força de resistência que a mantém no campo do inconsciente e impede seu retorno. Em outras palavras: [...] ordeno a um hóspede indesejável que se retire de minha sala ou do vestíbulo, ou [...] após tê-lo reconhecido, não permito sequer que ele pise a soleira de entrada” (FREUD, 2010, p. 92). O recalque busca evitar o desprazer. Contudo, o que ele busca repelir é uma pulsão, e a satisfação desta gera prazer. Esse impasse em relação ao processo leva Freud a acreditar que:

[...] a satisfação [da pulsão submetida]<sup>4</sup> [ao recalque]<sup>5</sup> seria possível, e também prazerosa em si mesma, mas que seria irreconciliável com outras exigências e

<sup>4</sup> Os trechos destacados entre colchetes marcam a troca do termo “instinto”, presente na tradução utilizada, por “pulsão”. De acordo com GOMES (2001), utiliza-se “instinto” usualmente para traduzir *trieb* e *instinkt*, o que leva a uma certa confusão entre as palavras. O que comumente se considera como instinto é atribuído a *instinkt*. Entretanto, em “Os instintos e seus destinos” (1915) e “A repressão” (1915) Freud se refere a *trieb*, o estímulo vindo do corpo em direção ao psíquico que busca satisfação. Para que seja feita uma distinção que se afaste de possíveis equívocos e da generalização dos conceitos, preferiu-se utilizar “pulsão”.

<sup>5</sup> O termo “repressão” foi substituído por “recalque”. Ainda há discussões a respeito da diferença entre as duas palavras e se elas poderiam ou não ser usadas alternadamente. Visto que o trabalho não tem

intenções; geraria prazer num lugar e desprazer em outro. Então se torna condição para [o recalque] que o motivo do desprazer adquira um poder maior que o prazer da satisfação (FREUD, 2010, p. 84-85).

Em seus comentários sobre as observações decorrentes de sua experiência com a psicanálise, Freud conclui que o recalque “[...] não pode surgir antes que se produza uma nítida separação entre atividade psíquica consciente e inconsciente, que *a sua essência consiste apenas em rejeitar e manter algo afastado da consciência*” (FREUD, 2010, p. 85). É fundamental compreender a distinção das atividades mencionadas nesse processo, já que nele existe uma constante troca de forças entre o Eu e o Id, duas instâncias do aparelho psíquico.

O Id marca o território do recalcado, do inconsciente, das paixões, que se afasta do racional e busca a satisfação imediata de suas necessidades. A consciência está ligada ao Eu, ao qual cabe organizar os processos na psique, assim como manter o equilíbrio com o Id, levando a ele a influência do mundo externo. “Assim, em relação ao Id ele se compara ao cavaleiro que deve pôr freios à força superior do cavalo [...]” (FREUD, 2011, p. 31). Vale ressaltar que do Eu “[...] partem igualmente [os recalques] através [dos] quais certas tendências psíquicas devem ser excluídas não só da consciência, mas também dos outros modos de vigência e atividade (FREUD, 2011, p. 20).

Essas tendências psíquicas podem ser entendidas como representantes das pulsões, que seriam sua forma de se manifestar, aos quais elas se ligam e cuja passagem para o consciente não é permitida. Posteriormente, quaisquer derivados psíquicos do representante recalcado ou pensamentos que a ele se associaram também sofrerão recalque. Não que esse processo implique na eliminação do representante pulsional e, conseqüentemente, da própria pulsão, pois:

[...] [o recalque] não impede a representante [da pulsão] de prosseguir existindo no inconsciente, de continuar se organizando, formando derivados e estabelecendo conexões. Na verdade, [o recalque] perturba apenas a relação com um sistema psíquico, o do consciente (FREUD, 2010, p. 87).

Apesar de ser mantida no inconsciente e impedida de se comunicar com o Eu, a pulsão pode encontrar uma outra maneira de se expressar. Um representante pulsional pode se revelar como uma ideia, que, munida de uma certa carga de energia psíquica proveniente da pulsão,

---

como objetivo se aprofundar nessa questão, foi decidido que “recalque” substituiria “repressão” nas citações e em qualquer menção às observações de Freud. Dessa maneira, é possível evitar que o uso dos dois termos cause confusão e manter uma comunicação direta com o termo utilizado em “O infamiliar”, “recalque”.

busca se conectar ao consciente. Com o recalque desse representante, dos seus derivados e de outras que ideias que a ele se vincularam, a pulsão pode se manifestar através de afetos, que possuem um destino diferente daquele referente à ideia. Enquanto esta é mantida fora da consciência, o afeto pode ser transformado em angústia. Essa mudança estabelece uma alteração no uso da energia psíquica da pulsão, na qual ela se converte em algo que gera desprazer, cuja existência é o motivo para que haja recalque. Logo, a eficiência do processo é questionada.

Segue-se que o destino do montante afetivo da representante é bem mais importante que o da ideia, e que isso é decisivo para o julgamento do processo de [recalque]. Se [um recalque] não consegue impedir o surgimento de sensações de desprazer ou de angústia, então podemos dizer que [ele] fracassou, ainda que tenha alcançado sua meta na parte ideativa (FREUD, 2010, p. 93).

Diante dessa conversão da energia psíquica, do surgimento de angústia advinda de um processo que tenta afastar algo que deve ser escondido, mas que busca se revelar, Freud consegue estabelecer conexões com o *unheimliche*.

Em primeiro lugar, se a teoria psicanalítica tem razão ao afirmar que todo afeto de uma moção de sentimento, de qualquer espécie, transforma-se em angústia por meio do recalque, entre os casos que provocam angústia deve haver um grupo no qual se mostra que esse angustiante é algo recalcado que retorna. Essa espécie de angustiante seria então o infamiliar e, nesse caso, seria indiferente se ele mesmo era, originariamente, angustiante ou se carregava algum outro afeto consigo (FREUD, 2019, p. 85).

A afirmação acima reforça a ideia de que o *infamiliar* se trata de um familiar remoto, visto que é algo íntimo e conhecido pelo Eu, mas afastado da consciência pelo recalque, o que confere a ele graus de estranheza quando consegue se manifestar. Levando em conta esse mecanismo de defesa da psique, é possível compreender que a repetição involuntária diz respeito à constante tentativa do recalcado de se manifestar na consciência.

Tanto a repetição quanto as outras características referentes ao *infamiliar* (a conexão com a morte, o familiar longínquo) podem se encaixar no duplo. O *Doppelgänger* consegue se associar ao *unheimliche* por poder atender a tais critérios. Contudo, a presença de um elemento ou de outro, ou de quase todos, pode não suscitar o *infamiliar*. Os fatores acima elencados são possibilidades, não requisitos definitivos com um resultado fixo. A existência de algo que remeta ao recalque ou à nossa relação pouco alterada no percurso do tempo com a morte, por exemplo, não implica a atuação do *infamiliar* necessariamente. Além disso, Freud aponta

que é possível encontrar uma série de casos contradizendo os fatores já discutidos, dando exemplos de situações presentes em alguns contos.

A primeira conclusão a respeito da incerteza sobre o que provoca o *infamiliar* seria, para Freud, admitir que há condições necessárias para “resolver” o enigma que ainda não foram observadas. Assim, a psicanálise talvez se mostrasse satisfeita com sua análise e o assunto já não seria mais objeto de sua investigação. Entretanto, visto que em todo o texto são utilizados exemplos de contos para discutir a sensação do *infamiliar*, assim como para evidenciar algumas contradições na solução do problema do *unheimliche*, Freud indica uma diferença entre o *infamiliar* presente na literatura e aquele das nossas vivências.

O *infamiliar* da ficção — da fantasia, da criação literária — merece, de fato, uma consideração à parte. Ele é, sobretudo, muito mais rico do que o *infamiliar* das vivências. Ele não só o abrange na sua totalidade, como é também aquele que não aparece sob as condições do vivido [...] (FREUD, 2019, p. 107).

O entendimento dessa diferença parte da observação de diversas situações presentes na literatura, nas quais o *infamiliar*, apesar de esperado, não se faz presente e vice-versa. Daí surgem as contradições entre o *unheimliche* da nossa realidade e aquele da ficção. Esta, em função da liberdade artística, será moldada de acordo com a vontade do escritor, o que pode gerar uma aproximação ou um afastamento daquilo que teríamos como real. Nota-se, então, que:

[...] o reino da fantasia tem como pressuposto de sua legitimação o fato de que seu conteúdo foi dispensado da prova de realidade. O resultado paradoxal que ressoa aqui é que *na criação literária não é infamiliar muito daquilo que o seria se ocorresse na vida e que na criação literária existem muitas possibilidades de atingir efeitos do infamiliar que não se aplicam à vida* (FREUD, 2019, p. 107).

Sem a necessidade de atender aos critérios estabelecidos para o surgimento do *infamiliar* em nossa realidade, e aliada à liberdade do escritor, a ficção se permite remodelar as situações e as condições nas quais o *unheimliche* se manifesta. Freud menciona a criação de mundos permeados de almas, demônios e espectros. O *infamiliar* que esses seres poderiam causar facilmente desaparece, pois o leitor enxerga neles uma existência que se justifica no mundo criado. Nesse caso, a associação do *infamiliar* a um apagamento das fronteiras entre a realidade e a fantasia torna-se difícil de delinear, pois na leitura o mundo apresentado também é uma

realidade, mesmo que “fingida”. Assim, o caráter de “real” atribuído à ficção pode de certa forma naturalizar a presença daquilo que seria considerado angustiante em nossas vivências.

A criação literária pode fazer ainda mais, enganando o leitor ao fazê-lo acreditar que o que se apresenta no texto faz parte da nossa realidade. Partindo desse princípio, ela consegue nos induzir a acreditar que as condições que suscitam o *infamiliar* em nossa vida também se aplicam ao mundo criado. Assim, o escritor nos manipula e ilude, pois:

[...] pode elevar e diversificar esse *infamiliar* bem além daquilo que é possível nas vivências, na medida em que ele deixa acontecer aquilo que, na realidade, raramente ou nunca chega a se tornar experiência (FREUD, 2019, p. 109-111).

Freud observa que o leitor pode se sentir enganado, já que reagiu à ficção como reagiria às suas vivências, ou seja, experienciou o *infamiliar* de maneira e talvez em intensidade inesperadas por acreditar que o escritor e sua obra se encontravam na mesma realidade que a sua. A fim de evitar uma possível “revolta”, o escritor pode buscar um meio de fazer com que o leitor se mantenha preso à história.

Nisso consiste o fato de que ele não nos permite intuir por longo tempo quais são os pressupostos que escolheu para esse mundo, ou que ele evita até o fim, de maneira artificial e maliciosa, o esclarecimento de algo tão decisivo. Mas, no geral, cumpre-se o caso anteriormente anunciado, de tal modo que a ficção cria novas possibilidades para a sensação do *infamiliar*, que não se dão nas vivências (FREUD, 2019, p. 111).

Após desenvolver o entendimento da diversidade do *infamiliar* na criação literária, “O *infamiliar*” se encerra com mais alguns exemplos do complexo envolvimento entre a ficção e o *unheimliche*. A partir de sua análise sobre o assunto, Freud traça paralelos entre a psicanálise e o âmbito da arte, estabelecendo contato entre o aparecimento do *infamiliar* e do duplo na literatura e possíveis interpretações pelo ponto de vista dos seus estudos a respeito da psique. Apesar de tecer várias considerações, ele compreende que não há necessariamente uma explicação definitiva para a sensação *unheimlich* e também sua conexão com o *Doppelgänger*, assim como consegue estabelecer diferenças entre nossas vivências e a criação literária no que diz respeito ao tema.

Compreender o ponto de vista da psicanálise freudiana sobre o *infamiliar*, o duplo e o recalque mostra-se essencial para o objetivo deste trabalho, visto que ele servirá de base para a investigação dos textos “William Wilson”, conto de Edgar Allan Poe publicado em 1839; e *Um Pequeno Assassinato*, quadrinho de 1991, com roteiro de Alan Moore e arte de Oscar Zárate.

Em ambas as histórias, os protagonistas são perseguidos por duplos que se revelam repetidamente, gerando um ciclo de aparições que se une ao *infamiliar*. O angustiante retorno dos duplos pode, então, estar ligado à tentativa de comunicação de algo recalcado com a consciência, o que reforça o entendimento de que ambas as obras tratam dos temas explicitados como resultado de um conflito na psique dos protagonistas. As análises do conto e do quadrinho terão como objetivo observar como os conceitos discutidos nesta seção se apresentam nas obras e como podem ser usados para uma leitura de cada uma, assim como da ideia de uma perturbação psíquica nelas presente, a partir de Freud.

## 2. “William Wilson” e a perseguição do admoestador

Em “William Wilson”, escrito por Edgar Allan Poe<sup>6</sup> e publicado em 1839, acompanhamos o personagem que dá nome ao conto enquanto narra a trajetória de sua vida em relatos de momentos que traçam a sua derrocada gradual ao longo dos anos e os estranhos eventos que a acompanharam, sempre relacionados à aparição de um sujeito estranhamente parecido com o protagonista, para não dizer quase idêntico, também chamado William Wilson.

Neste objeto de análise, tanto o *unheimliche* (*infamiliar*) quanto o *Doppelgänger* (duplo) são abordados, obviamente, pela linguagem literária. Logo, torna-se difícil discorrer sobre a manifestação de ambos no conto sem mencionar o fantástico, visto que os dois temas frequentemente se fazem presentes em obras do gênero, como apontam Todorov (2010) e Rodrigues (1988). Não há consenso em relação à definição do fantástico em todos os detalhes, mas um certo entendimento é, no geral, recebido com mais harmonia: o fantástico diz respeito a um evento ou experiência sobrenatural que se insere em um contexto de realidade (a realidade do personagem, que seria a mesma do leitor), pondo em xeque as leis que regem nossas vivências.

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos [...], produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, [...] e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente

---

<sup>6</sup> Nascido em Boston, Estados Unidos, Edgar Allan Poe foi editor e crítico literário, mas foi sua carreira como escritor que garantiu a ele reconhecimento, colocando-o entre os grandes nomes da literatura do século XIX. Sua obra, que lida com o misterioso, o horror e a psique, é composta de textos amplamente conhecidos, como os contos “O gato preto”, “O poço e o pêndulo”, “A máscara da Morte Rubra”, e o poema “O corvo”.

ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós (TODOROV, 2010, p. 30).

A incerteza que abala a confiança na própria realidade é uma marca do fantástico, que confere ao texto ambiguidade e provoca o questionamento por parte do personagem ou do leitor, ou de ambos. Assim, é estabelecida uma imprecisão referente ao esclarecimento do evento insólito, contrastando ao mesmo tempo o natural e o sobrenatural. De acordo com Rodrigues, essa “[...] simultaneidade caracteriza o fantástico, que, no entanto, se conserva autônomo com relação à razão e ao sobrenatural” (RODRIGUES, 1988, p. 32). Ou seja, o fantástico não se explica; sua base é a incerteza causada por um acontecimento supostamente anormal. Este, sim, é passível de elucidação (se houver maneira de explicá-lo). Seria razoável afirmar que “William Wilson” se comunica com a literatura fantástica, não somente por tratar do duplo e do *infamiliar*, mas também por trazer uma série de procedimentos comumente utilizados na construção do texto fantástico. Esses procedimentos serão mencionados e comentados ao longo desta seção.

No parágrafo acima, um desses recursos foi abordado: o fantástico explora a dúvida diante da fronteira e do contraste entre o real e o irreal, na busca por atribuir sentido a uma ocorrência que parece escapar às leis da nossa existência. Tal é a situação de William Wilson, aturdido pelo estranhamento causado pela presença de uma pessoa com o mesmo nome, nascida no mesmo dia, semelhante fisicamente, que sempre parece saber onde o narrador se encontra e o que pretende fazer quando aparece para interferir em suas ações. Em “William Wilson”, o inverossímil da literatura fantástica se instaura a partir do duplo.

Embora o *Doppelgänger* e o *infamiliar* estejam presentes no conto, sua apresentação não se dá de maneira imediata nem simultânea. Em “William Wilson”, a construção do horror e da tensão ocorre lenta e gradativamente, o que se reflete na estrutura do texto, ancorado em uma retomada do narrador (o próprio William Wilson) de passagens da sua vida cruciais para o seu momento “atual”, isto é, o início do conto. O narrador decide confidenciar suas falhas e os horrores do seu passado a quem quer que leia o que tenha a dizer. Em sua vergonha e desprezo pela própria figura, pede permissão para se apresentar com um nome que não seja o verdadeiro.

Caprichoso, criado sem freios e acostumado à aceitação da sua vontade, William Wilson se entende como senhor daqueles ao seu redor, soberano entre os colegas da escola na qual estudou por anos assim como é soberano em sua casa. Contudo, sua influência não se mostra efetiva em relação ao *Doppelgänger*, que resiste à sua vontade com o que lhe parece o desejo

de provocá-lo, através da sua impertinência e dos seus conselhos (cuja implicação para a análise psicanalítica proposta será discutida em breve).

Em “William Wilson”, o duplo não é introduzido como uma figura inquietante e sinistra, posto que sua estranha semelhança com o narrador é veementemente contestada por este. Para Wilson, as similaridades entre ele e o colega (que logo se torna seu rival) se encontram no nível das coincidências e da busca do outro por irritá-lo com imitações. Conseqüentemente, o narrador sequer menciona choque ou inquietação em suas primeiras menções ao *Doppelgänger*, já que, inicialmente, não o vê como tal. O segundo Wilson, inicialmente, se limita a uma fonte de inconveniências, de associações indesejáveis:

[...] quando, no dia de minha chegada, um segundo William Wilson também se apresentou no internato, fiquei furioso com ele por possuir esse nome, e duplamente desgostoso com o nome porque um estranho o carregava, alguém que seria causa de sua repetição duplicada, alguém que estaria constantemente em minha presença, e cujos interesses [...] deviam inevitavelmente [...] ser muitas vezes confundidos com os meus (POE, 2012, p. 32).

Embora a primeira sensação de Wilson em relação ao rival seja um mero incômodo relativo à competição implícita entre os dois, pouco a pouco torna-se possível distinguir elementos importantes na construção do duplo. Em “O infamiliar”, Freud considera uma interpretação possível para o *Doppelgänger* o reflexo da divisão e independência de uma instância pertencente ao Eu, responsável pela auto-observação e que, em alguns casos de delírio, pode se ver separada do Eu e tratando-o como objeto de censura. A suposição da existência de tal parte do aparelho psíquico continuou a ser desenvolvida após a publicação do texto, de 1919. Em “O eu e o id” (1923), Freud volta a discutir o assunto em questão e afirma que a instância crítica mencionada, uma gradação do Eu, poderia ser chamada “Supereu”.

De acordo com Freud (2011), tal instância, o Supereu, tem uma relação íntima com o inconsciente. Assim, os efeitos de sua atividade podem não ser percebidos diretamente, tornando-se o que ele denomina sentimento de culpa inconsciente. Esta se caracteriza como o resultado da percepção que o Eu tem das críticas a ele direcionadas: “A tensão entre as expectativas da consciência e as realizações do Eu é percebida como *sentimento de culpa*” (FREUD, 2011, p. 46). Logo, em relação ao Eu, o Supereu age como um pai severo, que nunca deixa de repreender o filho. Em outras palavras, se “[...] a criança era compelida a obedecer aos pais, o Eu submete-se ao imperativo categórico do seu Super-eu” (FREUD, 2011, p. 60).

A partir dessa linha de raciocínio, é possível considerar o duplo de William Wilson uma manifestação de sua própria consciência moral (Supereu), que trata o narrador como “objeto de

crítica”. O sentimento de culpa de Wilson é externalizado pelo *Doppelgänger* e suas intromissões nos atos impróprios do protagonista. Ao desmascarar William Wilson durante a passagem na qual o narrador tenta lucrar às custas de um colega através da jogatina, o duplo afirma que está cumprindo um dever, comportamento adotado ao longo de todo o conto, ora através de interferências, ora através dos conselhos odiados por Wilson. As atitudes do *Doppelgänger* são, portanto, um reflexo do seu posicionamento crítico em relação ao protagonista; um reflexo da influência do Supereu sobre o Eu.

A postura repreensiva do duplo em relação ao narrador é revelada também por sua firmeza ao ir contra William Wilson em seu período na escola, recusando-se a ser subjugado pela vontade do protagonista. A disputa entre os dois Wilson (que só é perceptível para ambos, nunca para os colegas) espelha a perturbação no próprio aparelho psíquico, citada por Freud, que fala a respeito da confusão e perda do domínio do Eu ao discorrer sobre o duplo. Ou seja, uma parte do Eu é trazida ao exterior, revelada em um “estranho” que seria a própria pessoa “copiada”, ou sua “cria”, fruto da sua psique. A duplicidade e a deslegitimação da autoridade do narrador devido à resistência do *Doppelgänger* reforçam o entendimento de que William Wilson é senhor dos outros, mas não de si próprio, como aponta Guimarães (2012). Seu conflito é consigo mesmo.

E contudo essa superioridade — mesmo essa igualdade — não era com efeito admitida por ninguém mais a não ser eu mesmo; nossos colegas, devido a uma cegueira inexplicável, pareciam nem sequer desconfiar disso. Na verdade, sua competição, sua resistência e particularmente sua impertinência e obstinada interferência com os meus propósitos eram não tão manifestas, mas antes privadas (POE, 2012, p. 30).

Nota-se que a ideia de duplicidade, aliada à noção de parentesco ou de cópia, é sugerida pelo próprio nome do narrador: o nome *William* e o patronímico *Wilson* são marcados pela aliteração no início das duas palavras. Além disso, como afirmam Nazario (1999), Souza e Rossi (2015), *William* pode ser dividido e lido como “*Will I am*”, ou “*Will*<sup>7</sup> eu sou”. Analisada de modo inverso, a frase (agora “*am I Will*”) carrega uma indagação na língua inglesa a respeito da identidade do narrador e do duplo. Já *Wilson* pode ser entendido, em uma adaptação, como “*Will’s son*”, ou “o filho de Will”. Levando em conta a ligação entre os dois Wilson, o duplo seria uma “cria” de William Wilson, oriundo do seu aparelho psíquico, com origem no próprio William.

---

<sup>7</sup> Will é uma abreviação do nome William.

A perturbação psíquica ocorre também entre o Eu e o Id. Ainda mais do que uma instância crítica que se impõe ao Eu, o *Doppelgänger* também representa o retorno do recalçado, visto que suas aparições suscitam o *unheimliche* a partir de determinado ponto. Nas primeiras páginas de “William Wilson”, associa-se a figura do duplo somente a uma postura de certa repreensão (manifestada por seus conselhos) e ao incômodo sentido pelo narrador, relacionado à rivalidade entre ambos. Conforme a história avança, no entanto, o conto abre espaço para o surgimento do misterioso, do angustiante: enfim, o *infamiliar* se expõe. A primeira manifestação do *unheimliche* ocorre em uma discussão acalorada entre o duplo e Wilson. Este, notando no rival algo inquietante, se alarma. Sua perturbação vem de lembranças provocadas pela atitude do duplo, memórias de sua infância.

Não posso descrever melhor a sensação que me oprimiu do que afirmando como era difícil afastar de meu espírito a crença de que já havia conhecido aquela pessoa que estava diante de mim em alguma época muitíssimo remota — algum ponto do passado, ainda que infinitamente longínquo (POE, 2012, p. 35).

William Wilson, que até então não sentia nenhuma familiaridade em relação ao duplo, mesmo com suas inegáveis similaridades (para ele, o segundo Wilson era meramente um estranho inconvenientemente parecido), percebe no rival algo de conhecido, ainda que remoto. Assim, um elemento essencial do *infamiliar* passa a integrar sua percepção do *Doppelgänger*. O duplo é outro, é um estranho, mas leva consigo uma marca de algo familiar, o que sobressalta o narrador. Este, em seu desassossego, invade o dormitório do segundo Wilson em certo ponto. Ao entrar no cubículo do colega, adormecido, e iluminar suas feições, o horror (*infamiliar*) que se abate sobre o narrador é tamanho que uma descrição exata do que é visto mal consegue ser posta em palavras.

Olhei; — e um entorpecimento, uma gelidez de sensações instantaneamente invadiu meu corpo. Meu peito arfou, meus joelhos vacilaram, todo o meu espírito ficou possuído de um horror inapreensível, e contudo intolerável. [...] Eram aquelas — *aquelas* as feições de William Wilson? (POE, 2012, p. 35-36).

O vazio deixado na descrição, a elipse, é apontado por Ceserani como um outro recurso do fantástico: “No momento culminante da narração, quando a tensão está alta no leitor, e é forte a curiosidade de saber, se abre de repente sobre a página um buraco branco, a escritura povoada pelo não dito” (CESERANI, 2006, p. 74). Apesar do choque, da intensa sensação *unheimlich*, Wilson não revela o que exatamente ele viu, deixando que o leitor complete essa

lacuna. O *infamiliar*, que até então só havia sido percebido de relance, se manifesta com intensidade desconcertante, a ponto de o horror ser transmitido pelo não contado, por aquilo que deixou-se escapar.

A desventurada descoberta no cubículo marca o fim da convivência entre o narrador e o *Doppelgänger*, com a saída dos dois da escola em que viviam e seu conseqüente afastamento. Contudo, o caminho de ambos, antes um mesmo trajeto no ambiente escolar, volta a se cruzar mais algumas vezes ao longo da vida do narrador. Assim, Wilson passa a relatar diferentes situações nas quais seus planos são frustrados pela aparição do duplo. Desse momento em diante, o comportamento crítico do *Doppelgänger* se concretiza através de interferências. William Wilson se vê constantemente impossibilitado de concretizar seus propósitos, sem saber como seu rival (cuja aparência é, mais de uma vez, sugerida pelo mistério do não dito) o encontra e como sabe o que está para fazer. Essa cadeia de estranhos eventos provoca em Wilson apreensão, o *infamiliar*, e a incerteza.

A vacilação diante do insólito é, para alguns estudiosos, outro procedimento do fantástico. Ao lidar com um acontecimento quase inacreditável, o personagem se encontra em meio à indecisão, isto é: o “[...] fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2010, p. 30-31). Rodrigues defende que o leitor é contaminado pela hesitação, e assim, a literatura “[...] se nutre desse frágil equilíbrio que balança em favor do inverossímil e acentua-lhe a ambigüidade” (RODRIGUES, 1988, p. 11). William Wilson se mostra perturbado por essa ambigüidade, e vacila: “Acaso não terei vivido em um sonho?” (POE, 2012, p. 26). Sua incerteza também se direciona para a figura do duplo: “Quem é ele? — de onde veio — e quais são seus objetivos?” (POE, 2012, p. 43).

Após o relato do período no qual passou na escola onde viveu por anos, os eventos narrados por William Wilson assumem uma certa regularidade: o protagonista se muda, encontrando um novo lugar para se estabelecer ou permanecer por algum tempo, e sua postura licenciosa se agrava; tal agravamento de conduta resulta em alguma ação imoral, sempre frustrada pela aparição do duplo, o que faz Wilson se mudar mais uma vez. Com o cunho cíclico das aparições posteriores do segundo Wilson, a repetição passa a integrar o *infamiliar* sentido pelo narrador. Este sabe que as interferências do duplo nada possuem de casual, e é afetado por uma sensação de que os encontros com o *Doppelgänger* são inescapáveis: “Fugi em vão. Meu destino maligno perseguiu-me como que em exultação e provou, de fato, que o exercício de seu misterioso domínio ainda estava apenas por começar” (POE, 2012, p. 43).

Segundo Freud, o *infamiliar* é caracterizado pelo horror decorrente de algo familiar, conhecido, que sofreu recalçamento, mas ainda assim retorna. É válido lembrar que uma condição básica para o processo é o desprazer causado primeiramente pelo futuro recalçado, que motivou o uso do mecanismo de defesa. Voltando à questão da consciência moral e sua atuação, Freud sustenta que, em alguns casos, o Supereu age severamente sobre o Eu, influenciado por processos inconscientes. Entre eles, se encontram pressões (componentes essenciais das pulsões) que foram afastadas da consciência e consolidam o sentimento de culpa causado pela crítica da consciência moral. Conseqüentemente, percebe-se que pelo menos parte da culpa causada pelo Supereu pode ser percebida pelo Eu, que sente desprazer e a recalca. Portanto, é possível considerar que o *infamiliar* sentido por William Wilson advém da falha do processo de recalque e o constante retorno do desprazer.

O sentimento de profunda reverência com que habitualmente encarava o caráter elevado, a sabedoria majestosa, a aparente onipresença e onipotência de Wilson, combinado a um outro de semelhante terror que determinados outros traços em sua natureza e pressuposições me inspiravam, havia até ali agido de modo a imprimir em mim uma ideia de minha própria fraqueza e desamparo e a sugerir uma submissão implícita [...] à arbitrariedade de sua vontade (POE, 2012, p. 44).

O conflito na psique pode ser percebido pela convivência conflituosa entre Wilson e seu duplo na escola. O antagonismo entre os dois reflete a própria disputa entre o Eu e o Id: este, tentando fazer com que o recalçado supere a força de resistência do Eu; o primeiro, mantendo o recalçado longe do território da consciência. A respeito da animosidade entre os dois, o narrador admite que “[...] pois que não ser derrotado custava-me um esforço perpétuo” (POE, 2012, p. 30). Assim como William Wilson precisa se esforçar continuamente para não perder em sua competição secreta com o rival, o Eu também precisa despender energia de maneira ininterrupta para manter o recalque.

O conto chega ao fim com o relato do fatídico baile de máscaras ao qual Wilson comparece, palco para seu embate final com o *Doppelgänger*, que se encerra com este ferozmente golpeado. O narrador, apesar de “vitorioso”, é mais uma vez surpreendido pelo *infamiliar*, uma vez que identifica em um espelho, pálida e ensanguentada, sua própria figura... que é também a figura do duplo, idêntico a William Wilson em todos os aspectos. O mistério da aparência é, afinal, desvelado. A fala de Wilson, já não mais um sussurro (única característica que o diferenciava do protagonista), proclama:

*“Venceste, e me rendo. E contudo, daqui por diante também estás morto — morto para o Mundo, para o Céu e para a Esperança! Em mim existias — e, em minha morte, vê por esta imagem, que é a tua própria, quão absolutamente assassinaste a si mesmo”* (POE, 2012, p. 47).

O final de “William Wilson” pode facilitar uma interpretação do ponto de vista da psicanálise, como ressalta Todorov (2010), que aponta para o potencial alegórico<sup>8</sup> do conto, de representar um outro sentido que não o primeiro, referente ao que se encontra exatamente descrito no texto. Logo, a história de Wilson e seu duplo se aliaria muito mais ao sentido alegórico (Todorov sugere a manifestação da consciência) do que à incerteza característica do fantástico. Entretanto, Rodrigues defende que “[...] o elemento fantástico [...] não se desfaz pela chave alegórica fornecida pelo autor, porque a narrativa permite outras leituras, diferentes da alegórica” (RODRIGUES, 1988, p. 63). Aliás, a própria alegoria pode admitir mais de um sentido. Além disso, percebe-se que a ambiguidade é mantida no trecho acima, que encerra a obra: “Essas palavras parecem explicitar plenamente a alegoria; contudo, permanecem significativas e pertinentes ao nível literal. Não se pode dizer que se trate de uma pura alegoria; estamos antes em face de uma hesitação do leitor” (TODOROV, 2010, p. 79).

A hesitação não se encontra somente na indecisão relativa às possíveis linhas de interpretação, na escolha entre uma ou outra: se aplica à leitura literal e à análise psicanalítica proposta. Mesmo com as observações a respeito da figura do *Doppelgänger* e o *infamiliar* a ele ligado, algumas dúvidas persistem: houve um assassinato de fato? Se a morte representa uma possível derrota do Supereu, assim como a ruína definitiva de Wilson, sem perspectiva de redenção, por que o narrador se mostra arrependido e envergonhado durante a narração? Se a instância crítica da psique de William Wilson foi sobrepujada, por que ele aparenta ter tanto desprezo pela própria pessoa, considerando que antes nunca havia mostrado remorso? A interpretação literal também não se mostra desprovida de incerteza: se a morte do duplo implica a do narrador (que teria se golpeado), como Wilson está contando sua história? Estaria ele mentindo? Seria William Wilson louco?

---

<sup>8</sup> Podemos considerar a alegoria uma proposição que admite mais de um sentido, e não exclusivamente aquele que é revelado literalmente. Logo, um texto alegórico é caracterizado pela polissemia, ou seja, apresenta uma multiplicidade de sentidos. De acordo com Todorov, a polissemia (“duplo-sentido” é o termo utilizado pelo autor) é indicada explicitamente na obra, e permite mais de uma leitura do texto, a literal e a alegórica. No entanto, Todorov defende que a leitura alegórica enfraquece o fantástico, visto que o mistério do sobrenatural perde o potencial de promover a hesitação. Qualquer incerteza poderia ser atribuída à alegoria, que funcionaria como a explicação para o evento sobrenatural: “Se o que lemos descreve um acontecimento sobrenatural, e que exige no entanto que as palavras sejam tomadas não no sentido literal mas em um outro sentido que não remeta a nada de sobrenatural, não há mais lugar para o fantástico” (TODOROV, 2010, p. 71).

A forte ambiguidade presente no final do conto pode levar o leitor a questionar o próprio William Wilson, dividido entre narrador e personagem. É importante destacar que esse tipo de narrador (em primeira pessoa) se encaixa bem como recurso do fantástico, visto que “[...] a palavra das personagens [...] pode ser verdadeira ou falsa, como no discurso cotidiano” (TODOROV, 2010, p. 91). Dessa forma, cria-se “[...] um duplo jogo em que o leitor não suspeita das intenções/interpretações do narrador, esquecendo-se que este também é uma personagem” (PEREIRA, 2013, p. 14). É Wilson que nos conduz pela narrativa, que escolhe o que será contado e o que não será, a ordem dos acontecimentos e como eles se apresentam ao leitor. Logo, não se sabe até que ponto os relatos de William Wilson, que nem seu nome verdadeiro revela, são confiáveis. A vacilação, portanto, não se esvai.

Essa mesma hesitação se faz presente na manipulação do autor, sendo o resultado do seu processo de construção do fantástico, que se alia ao *infamiliar*. Ao explorar a ideia de diversidade do *unheimliche* na literatura, Freud (2019) comenta como o autor (que parece se colocar em nossa realidade) pode evitar até o fim o esclarecimento dos pressupostos escolhidos para o mundo do texto, a fim de envolver o leitor em suas manobras, que enriquecem o *infamiliar*. Assim, o leitor se encontra desamparado na indecisão de assumir se os acontecimentos do texto se encontram no nível do natural ou do sobrenatural. Em “William Wilson”, a incerteza se mantém, o que permite a manifestação de um *unheimliche* particular, fruto da criação literária e isento da necessidade de se provar factível.

Mas que linguagem humana pode retratar adequadamente *aquele* espanto, *aquele* horror que se apossaram de mim diante do espetáculo que então se apresentou aos meus olhos? [...] Um grande espelho — assim de início me pareceu, em minha confusão — agora se via onde antes nada disso era perceptível; e, quando caminhei em sua direção tomado por extremos de terror, minha própria imagem, mas com as feições pálidas e salpicadas de sangue, avançou para ir ao meu encontro com um andar débil e vacilante (POE, 2012, p. 45-47).

A partir dos comentários expostos nesta análise, percebe-se que os conceitos de duplo e *infamiliar* (examinados a partir da psicanálise freudiana) podem se associar, em sua abordagem pela linguagem literária, ao fantástico. Em outras palavras, comumente as obras que tratam da aparição de um *Doppelgänger* e da sensação *unheimlich* lidam com eventos aparentemente sobrenaturais que ocorrem na realidade do leitor (a mesma em que se encontraria o personagem), gerando um estranhamento e uma certa dificuldade para esclarecer o que aconteceu através das leis da nossa existência. “William Wilson” se encontra entre essas obras, trabalhando os dois conceitos analisados através da utilização de procedimentos comuns ao

fantástico: a narração em primeira pessoa; a presença de elipses; a exploração da fronteira entre o real e o irreal; a hesitação como resultado da fronteira, a incerteza.

Com base em “O infamiliar” (1919) e em outros escritos de Freud, é possível considerar o duplo como uma representação da instância crítica pertencente ao aparelho psíquico do narrador, o Supereu. Os atos do segundo Wilson (as interrupções e os conselhos) seriam um reflexo da censura exercida por essa instância, que consegue causar uma sensação de culpa inconsciente. A culpa, em parte afastada pela consciência (o restante já se encontra no inconsciente, despercebido), voltaria, então, como o *infamiliar*, aliado à figura do *Doppelgänger*. Logo, tem-se a representação da influência do Supereu sobre o Eu através do conflito entre William Wilson e seu duplo, assim como de um segundo conflito: o choque entre o Eu e o recaiado, que tem forte relação com a manifestação do segundo Wilson e do *infamiliar*.

Retomando o uso do duplo e do *infamiliar* na construção do conto, percebe-se um processo gradativo de introdução e ligação desses elementos. O *Doppelgänger* não carrega, primeiramente, nenhum traço assustador, angustiante, pois sua semelhança com o narrador não é notada ou admitida por este. A relação dos dois é explorada nas primeiras páginas como um longo período de convivência, que se encerra com as primeiras manifestações do *unheimliche*, momentos em que William Wilson finalmente nota algo de familiar e inquietante no rival. Posteriormente, o sobrenatural se manifesta intensamente, quando o segundo Wilson passa a interferir nas ações imorais do narrador. O caráter cíclico das interrupções sem aparente explicação lógica adiciona mais uma camada ao *infamiliar* causado pelo duplo: a noção de desamparo diante de uma repetição anormal. Por fim, a última cena do conto revela mais uma manifestação do *unheimliche*, talvez em seu momento de maior intensidade, visto que a impossibilidade de distinguir o duplo do narrador é finalmente explicitada, o que não elimina a ambiguidade do final da obra. Em suma, a análise do *Doppelgänger* e do *infamiliar* com base nos textos de Freud nos permite fazer uma certa leitura do conto: “William Wilson”, examinado à luz da psicanálise, poderia se tratar do conflito de uma pessoa com sua psique.

### **3. *Um Pequeno Assassinato*, o passado sacrificado, uma criança misteriosa**

O quadrinho *Um Pequeno Assassinato* (1991), de Alan Moore<sup>9</sup> e Oscar Zárate<sup>10</sup>, conta a história de Timothy Hole, um publicitário inglês que viaja de Nova York, onde vive, em visita à cidade onde cresceu, Sheffield, enquanto se prepara para criar uma nova propaganda do produto vendido pela empresa em que trabalha. Ao longo desse período, o protagonista é continuamente assombrado pelas misteriosas aparições de um menino, que o segue para onde quer que vá na tentativa de matá-lo.

Visto que se trata de uma outra forma de arte, diferente da literatura<sup>11</sup> (embora se comunique com esta), *Um Pequeno Assassinato* apresenta uma série de particularidades em sua abordagem dos temas analisados, o que também se deve ao fato de, independentemente das distinções entre a linguagem literária e a quadrinística, se tratar de uma outra obra. Lembremos que “O infamiliar” teve como objeto de exame no campo da arte a literatura, sobretudo os contos. Entretanto, o foco do texto escrito por Freud não nos impede de realizar um “empréstimo” de conceitos a fim de tornar possível a análise do quadrinho. As HQs (histórias em quadrinhos), afinal, são um meio artístico bastante complexo e digno de investigações aprofundadas.

Em relação ao uso do duplo e do *infamiliar*, *Um Pequeno Assassinato* segue um caminho diferente daquele utilizado em “William Wilson”, no qual se revela um *Doppelgänger* (duplo) que convive com o protagonista e cuja duplicidade só é percebida posteriormente, o que suscita o *unheimliche* (*infamiliar*). No que se refere à HQ, o duplo também é introduzido quase com casualidade, e também não é reconhecido inicialmente. Porém, aliado à falta de

---

<sup>9</sup> Alan Moore nasceu em Northampton, Inglaterra, e ganhou fama internacional por sua carreira no meio quadrinístico, através da qual trabalhou para grandes editoras de HQs, como Marvel Comics e DC Comics, união que gerou obras celebradas: *Monstro do Pântano*, *Watchmen* e *V de Vingança*, por exemplo. Estas HQs, assim como *A Liga Extraordinária*, *Do Inferno*, *Promethea*, entre outras, destacaram Moore como um dos maiores autores do meio dos quadrinhos.

<sup>10</sup> Oscar Zárate é um quadrinista e ilustrador argentino, nascido em Buenos Aires, cujo envolvimento profissional com os quadrinhos se iniciou nos anos 70. Trabalhou nas obras *Geoffrey The Tube Train and the Fat Comedian* e *Introducing Freud*. Além disso, editou e ilustrou a coletânea de contos e HQs *A vida secreta de Londres*, para a qual Alan Moore contribuiu.

<sup>11</sup> Ainda se discute a respeito da proximidade entre quadrinhos e literatura: seriam ambos o mesmo tipo de arte? Nota-se que a arte quadrinística comumente apresenta a mescla das linguagens escrita e visual, o que pode dificultar sua categorização. Para Meskin (2009), os quadrinhos se caracterizam como uma forma de arte híbrida, tendo como possíveis “ancestrais” a literatura e a impressão de gravuras (visão que, para o autor, não afirma nem nega que as HQs sejam obras literárias, mas fornece um ponto de vista alternativo). Por outro lado, McCloud defende a singularidade dos quadrinhos: “[...] acho um erro considerá-los uma mistura de **artes gráficas** e **ficção de prosa**. Entre os quadros, acontece uma magia que só o quadrinho consegue criar” (MCCLOUD, 2005, p. 92). Visto que diferenciar os quadrinhos da literatura não faz parte do objetivo deste trabalho, a questão não será mais abordada. No entanto, as análises das obras consideram que as HQs e a literatura apresentam pontos de convergência, mas também traços bastante distintos.

identificação de Timothy com traços familiares no outro encontra-se um detalhe intrigante: o *Doppelgänger* aparece na figura de uma criança. Tendo a aparência de Timothy Hole quando menino, como é revelado após alguns capítulos, o duplo não se manifesta como o que o protagonista é, mas como o que ele foi. Sua duplicidade se mostra vinculada à infância de Timothy, que ocupa posição importante na obra.

Aproveitando uma folga do trabalho antes de elaborar uma propaganda para a venda de refrigerantes na Rússia, Timothy decide voltar a seu país de origem, em uma viagem que, para ele, parece ter como destino o passado, como indica a estrutura dos capítulos. Os títulos de cada um deles apresentam uma certa “contradição”: mostram o nome do lugar em que o protagonista se encontra, mas as datas revelam um período anterior ao tempo presente da narrativa. Esses períodos, que compreendem alguns anos, se referem à época na qual Timothy viveu em cada local. Em todos os lugares pelos quais passa, o protagonista se vê engolfado em um mar de lembranças, que remetem a épocas cada vez mais remotas da sua vida à medida que ele se aproxima de Sheffield, cidade onde cresceu e na qual os pais ainda moram. A viagem de Timothy o leva inevitavelmente ao período de sua vida ao qual seu duplo se associa. As aparições deste, porém, se iniciam no primeiro capítulo.

As primeiras manifestações do menino possuem um quê de acaso: os personagens se cruzam no que pode ser descrito como a eventualidade de encontrar um desconhecido na rua mais de uma vez em um curto espaço de tempo. Contudo, na noite anterior à sua viagem, Timothy sofre um acidente, causado pela aparição do duplo no meio de uma rua enquanto dirigia. A partir desse momento, qualquer traço de casual nos encontros dos dois se dissipa, e o protagonista passa a se sentir cada vez mais aturdido com os encontros posteriores. No entanto, a relação entre Timothy e o duplo ainda não compreende o choque do reconhecimento por parte do protagonista. Timothy não parece ter memórias claras de sua aparência quando criança, visto que não se reconhece no *Doppelgänger*. A sua falta de familiaridade, aliada a outros elementos do quadrinho que serão discutidos ao longo do texto, sugerem um processo de recalque em sua psique, assim como o começo de suas falhas.

Toda a problemática relacionada ao duplo e ao *infamiliar* aflora a partir de um evento que envolve uma memória da infância de Timothy: sua coleção de ovos. Em uma festa realizada no apartamento do protagonista em Nova York, um dos seus colegas derruba a coleção acidentalmente, quebrando os ovos. Timothy não se mostra muito afetado, aparentando não se importar. Entretanto, esse acontecimento banal pouco a pouco apresenta sérias consequências. A fim de compreender melhor suas implicações de acordo com a análise proposta, mostra-se

necessário fazer alguns comentários a respeito do *Doppelgänger*, o pequeno Timothy. Para isso, voltaremos à psicanálise freudiana.

Ao fazer comentários sobre a importância dos processos psíquicos inconscientes para a psicanálise, Freud (2010) fala a respeito da tendência que os rege, denominando-a princípio do prazer. Esses processos inconscientes (aqui pode-se pensar nas pulsões) buscam o prazer, ou seja, sua satisfação. Aqueles cuja satisfação causar desprazer terão como destino o recalque. É o princípio do prazer que, para evitar uma tensão psíquica, proporciona uma descarga motora das pulsões, direcionando-as ao Eu (é importante recordar que as pulsões passam pelo território do Id, o inconsciente, para chegar ao Eu).

Durante os primeiros anos de nossa vida, nossa psique seria governada pelo princípio do prazer, pois nesse período não há mediação entre a consciência e as pulsões, ou seja, não existe nada que busque equilibrar a descarga pulsional, a busca pela satisfação. Essa ausência de moderação se reflete no comportamento das crianças, sempre movidas pelo desejo imediato, pela vontade de obter satisfação no momento em que as pulsões se manifestam. Ao longo do tempo, cria-se um outro princípio da atividade psíquica, baseado na observação e significação da realidade, cuja função seria intermediar a relação do princípio do prazer com a consciência. Assim, tem-se a atuação do princípio da realidade, que leva restrições à descarga pulsional levando em conta o mundo externo e a (in)conveniência da satisfação da pulsão no momento.

Sobre o funcionamento dos dois princípios, Freud afirma: “Assim como o Eu-de-prazer não pode senão *desejar*, trabalhar pela obtenção de prazer e evitar o desprazer, o Eu-realidade necessita apenas buscar o que é útil e proteger-se dos danos” (FREUD, 2010, p. 86). A relação Eu-de-prazer/Eu-realidade pode ser encarada como um contraste entre a criança e o adulto. O comportamento da criança (Eu-de-prazer) baseia-se no desejo, na satisfação imediata, sem reflexão que permita a ela compreender que o prazer desejado pode não ser conveniente levando em conta a situação em que ela se encontra. Por outro lado, o processo de pensar e restringir a satisfação pulsional caso seja necessário é praticado pelo adulto (Eu-realidade), capaz de estabelecer o autocontrole. Em um contexto no qual o princípio de realidade age efetivamente sobre o princípio de prazer, é possível considerar a seguinte ideia: “Abandona-se um prazer momentâneo, incerto quanto a seus resultados, para ganhar, no novo caminho, um prazer seguro, que virá depois” (FREUD, 2010, p. 86).

A deposição do princípio do prazer é representada em *Um Pequeno Assassinato*, que não por acaso trata do conflito entre um adulto e uma criança, dois lados do mesmo indivíduo: Timothy do presente e Timothy do passado. Em um diálogo entre os dois após alguns encontros, o duplo revela sua intenção de matar o protagonista, associando-se ao entendimento freudiano

de que o *Doppelgänger* poderia se manifestar como o “*infamiliar* mensageiro da morte” (FREUD, 2019, p. 71). Porém, é possível fazer mais algumas conclusões a respeito do menino. Este, ao ser questionado sobre o seu objetivo posteriormente, acusa Timothy de tê-lo assassinado primeiro. O duplo, portanto, procura vingança. Se concebemos a relação entre os dois personagens como uma questão da psique a ser resolvida, podemos considerar que o propósito do pequeno Timothy também está relacionado ao problema. É preciso, no entanto, observar mais alguns pontos da obra.

É perceptível que Timothy é criativo e talentoso, atributos evidentes devido ao seu sucesso na carreira publicitária. Em determinada passagem, na qual o protagonista folheia um álbum de fotos, percebe-se que seu lado artístico já se desenvolvia na adolescência. No que diz respeito a essa faceta do personagem, podemos fazer uma aproximação da psicanálise, levando em conta o papel da arte em relação aos princípios do funcionamento psíquico:

A arte efetua, por via peculiar, uma reconciliação dos dois princípios. O artista é originalmente um homem que se afasta da realidade por não poder aceitar a renúncia à satisfação [das pulsões] que ela inicialmente requer, e concede a seus desejos [...] inteira liberdade na fantasia. Mas encontra o caminho de volta [...] para a realidade, ao transformar suas fantasias, por meio de dons especiais, em realidades de um novo tipo, valorizadas pelos homens como reflexos preciosos do real (FREUD, 2010, p. 86).

A arte, portanto, seria o meio através do qual uma pessoa pode “driblar” as restrições do princípio da realidade: sua descarga pulsional é direcionada a atividades artísticas, obtendo satisfação. Logo, o princípio do prazer não é restringido. No quadrinho, a associação dos princípios à arte seria representada como algo pertencente ao passado: em um *flashback* no terceiro capítulo, Maggie (esposa de Timothy na época) conforta o marido, afirmando saber de sua opinião a respeito do trabalho como publicitário, e assegurando que não há nada de errado sendo feito. Contudo, a fala da esposa não agrada o protagonista, cujo ressentimento foi exposto: Timothy abriu mão de um futuro dedicado à arte por não conseguir se manter financeiramente, passando a criar propagandas, e sentia que havia se vendido. Sua predisposição para o trabalho artístico foi subjugada pelas necessidades da sua vida, que o obrigaram a procurar um emprego com garantia de lucro. Logo, a forte influência do princípio do prazer foi abalada e rendida pela percepção da realidade.

Visivelmente, o abandono da arte causa rancor em Timothy, e é possível considerar que há nele uma postura de repreensão a respeito das escolhas que precisou fazer. Visto que o personagem se mostra ressentido e o *Doppelgänger*, fruto da sua psique, busca se vingar, logo

se pensa em um conflito interno no aparelho psíquico, e na sensação de culpa. Esta, portanto, poderia ser alvo de recalque, especialmente se assumirmos que há uma ligação entre ela e a atuação do Supereu.

Na análise de “William Wilson”, foi mencionada a existência dessa instância crítica da psique, que age de modo tirano sobre o Eu, tratando-o como objeto de censura. A atividade do Supereu pode não ser percebida pela consciência, visto que ele apresenta uma intensa relação com o inconsciente. Conseqüentemente, a influência do Supereu sobre o Eu se efetivaria através da sensação de culpa, mesmo que não diretamente perceptível. No entanto, como já foi explicado, o Eu pode perceber pelo menos parte da culpa se esta se associar às pulsões, que vão ao encontro da consciência. A percepção da culpa gera desprazer, e o processo de recalque é iniciado. Essa pode ser a situação de Timothy Hole: atormentado pela culpa proveniente das críticas do Supereu em relação às suas escolhas, o protagonista recalcou a sensação e, por conseguinte, afastou da consciência as memórias da sua infância.

Desse modo, a figura do duplo representaria a externalização da culpa recalçada, resultado da censura do Supereu referente ao caminho trilhado por Timothy em sua vida. Ao abrir mão da arte, conseqüentemente superando o domínio do princípio do prazer, e afastar a culpa da consciência, o protagonista estaria deixando de lado um componente essencial da sua personalidade. O pequeno Timothy também traz consigo a ideia do passado “sacrificado”: a infância (regida pelo princípio do prazer) e a juventude (na qual o poder de influência do mesmo princípio ainda se mantém através das atividades artísticas do protagonista) foram suplantadas e sufocadas pela consciência. Em outras palavras, Timothy cometeu um pequeno “assassinato”, imperceptível para as pessoas e até para ele próprio. O protagonista, portanto, rejeitou uma parte de si; vive incompleto, mas afasta a noção de ausência. Seu sobrenome, Hole (que poderia ser traduzido como “buraco”), denota o vazio. O momento no qual essa sugestão é apresentada marca uma das aparições do duplo (FIGURA 1).

Figura 1 - Trecho da página 25.



Legenda: Ao corrigir a pronúncia do seu sobrenome, Timothy estaria negando a ideia de um vazio. Fonte: MOORE; ZÁRATE (2017).

Levando em conta os comentários a respeito do que estaria por trás da aparição do duplo e sua relação com a superação do princípio do prazer, a culpa e o recalque, voltemos à importância da quebra dos ovos para o surgimento da problemática. Os ovos, colecionados por Timothy quando estava na escola, são um fragmento do seu passado, um resquício de um período esquecido. Assim, o acidente com a coleção exerce um forte impacto sobre a psique do protagonista, reverbera o esquecido e o recalado. Segundo Andraus, a quebra dos ovos tem relação “[...] com uma grande ruptura, o que traz sequelas para Tim, visto que houve algo em seu passado que ficara mal solucionado” (ANDRAUS, 2019, p. 40). A perda da coleção e a percepção de um vestígio do passado teriam, então, a violenta manifestação do conflito psíquico como consequência, que se torna mais evidente conforme Timothy avança em sua viagem, na qual passado e presente se misturam. Logo, a quebra dos ovos pode simbolizar a falha do recalque, e a consequente incapacidade de manter o recalado no inconsciente.

Observa-se que todos os pontos já analisados na obra se expressam não somente através do que está escrito, mas também pelas imagens, meio essencial das HQs. Desse modo, convém explorar algumas características do quadrinho e destacar mais algumas passagens que ilustram bem a abordagem do duplo, do conflito psíquico entre presente e passado, Eu e recalado, e do *infamiliar*, que ainda será examinado em detalhes.

Em *Um Pequeno Assassinato*, passado e psique estão intrinsecamente ligados em sua representação, e é através dessa conexão que as peças do “quebra-cabeça” se encaixam

paulatinamente, conforme Timothy avança em sua jornada e se vê cada vez mais perturbado com as constantes aparições da criança misteriosa. Os elementos dessa ligação se expõem claramente na narrativa, por meio da junção das linguagens que comumente se conectam nas obras quadrinísticas, como apontam Cagnin (1975), Eisner (1989) e McCloud (2005): a visual e a escrita.

Não há narrador descrevendo e explicando os acontecimentos no quadrinho. O leitor é “jogado” na cabeça do próprio Timothy, tendo acesso aos seus pensamentos, à sua confusão, suas conversas interiores, suas tentativas de recordar, de relatar para si suas experiências, de entender a situação em que está envolvido. Timothy não sabe que está sendo lido, suas reflexões se destinam somente a ele; e, assim, o leitor de certa forma se coloca na posição de um espião. O fluxo de pensamentos do protagonista simula a desordem da mente de uma pessoa normal, preenchida por ideias “soltas”, raciocínios que não se completam, o caos que faz sentido somente para quem está pensando. Através do ato de espionar o que se passa na cabeça de Timothy, é possível notar a forte influência do passado em sua psique e seu crescente temor em relação aos estranhos acontecimentos nos quais se envolve.

Figura 2 - Trecho da página 9.



Legenda: Através dos recordatórios<sup>12</sup>, o leitor tem acesso aos pensamentos do protagonista.  
Fonte: MOORE; ZÁRATE (2017).

<sup>12</sup> Santos e Santos Neto (2010) caracterizam os recordatórios como “painéis onde são colocados textos que indicam a passagem de tempo ou de espaço, a simultaneidade de acontecimentos etc.” (SANTOS; SANTOS NETO, 2010, p. 47). Os recordatórios fazem parte da narrativa, adicionando novos elementos ao quadrinho: “Eles apresentam informações que não estão sendo ditas pelos personagens, mas que fazem parte e são necessárias ao fluxo da história” (PRESSER; BRAVIANO; FIALHO, 2017, p. 5). Em *Um Pequeno Assassinato*, são os pensamentos do protagonista que preenchem os recordatórios,

Na Figura 2, Timothy se encontra no início de sua viagem à Inglaterra, aguardando a decolagem do avião. O ângulo através do qual ele é mostrado e o aumento do foco na porta do banheiro que ele observa revelam sua crescente perturbação causada pelas manifestações do duplo e o receio de reencontrá-lo. Nos recordatórios (os retângulos utilizados para representar pensamentos), o protagonista reflete sobre sua apreensão e menciona uma festa, um ovo e uma bebida, sem estabelecer uma conexão clara entre cada coisa. Posteriormente, com a leitura das páginas subsequentes, torna-se evidente que Timothy está se lembrando da festa em seu apartamento, na qual houve o acidente com sua coleção de ovos.

Sem precisar explicar para si próprio o raciocínio que está seguindo, o personagem associa indiretamente o ovo quebrado, sua tensão e o menino que o persegue. Seus pensamentos conferem mais detalhes aos quadros, que se constroem com base na ligação do escrito e do visual. Sobre essa união, Cagnin assegura: “[...] palavra e imagem se acham em relação complementar. Ambas fazem parte de um sintagma superior, que é, no caso, o narrativo” (CAGNIN, 1975, p. 120). Através da mescla dos recordatórios com as imagens, o sentido dos quadros é enriquecido, já que o leitor, que se encontra fora da obra, pode vivenciá-la a partir do ponto de vista do protagonista. A concentração de Timothy ao observar a porta do banheiro e todos os outros eventos da HQ tornam-se, então, mais significativos com os recordatórios. No entanto, o personagem não descreve o que vê; o que acompanhamos são as suas reações aos eventos mostrados. A partir delas, observa-se os efeitos da manifestação do duplo em sua mente: perturbação e ansiedade progressivas.

É através dos pensamentos de Timothy e das sensações transmitidas pelo quadro que o leitor tem acesso à confusão e à inquietação causadas pela criança. A primeira aparição do *Doppelgänger* é exposta com uma certa casualidade: em determinado quadro, só é possível ver suas pernas devido à sua proximidade (que contrasta com a posição de Timothy, mais ao fundo), como se o duplo estivesse andando por acaso e fosse “capturado” pelo ângulo do quadro. O design dessa cena é repetido ao longo da narrativa, como se vê na Figura 3.

---

descrevendo a passagem de tempo e espaço, os acontecimentos e como Timothy reage a tudo que as imagens mostram ao leitor.

Figura 3 – Trechos das páginas 15, 47 e 91, respectivamente.



Legenda: Em diferentes momentos da narrativa, o duplo é mostrado através do mesmo enquadramento. Fonte: MOORE; ZÁRATE (2017).

Se inicialmente a cena poderia sugerir o acaso, nos quadros posteriores há uma sensação de perigo, da fatídica imponência do menino em relação a Timothy. Essa sensação se caracteriza como o resultado do enquadramento e da perspectiva utilizados no quadro, cuja função essencial “[...] deve ser a de manipular a orientação do leitor para um propósito que esteja de acordo com o plano narrativo do autor” (EISNER, 1989, p. 89). Dessa forma, a noção da vulnerabilidade de Timothy é indicada por seu enquadramento em cada imagem: pela perspectiva do leitor, o protagonista está posicionado abaixo do *Doppelgänger* ou diminuto em relação a ele.

Como não se identifica minimamente com o duplo, pelo menos até descobrir sua identidade, Timothy não aparenta sentir o *infamiliar* com as primeiras manifestações do menino: suas reações iniciais, embora tragam espanto, mal são expressas em quadros a elas dedicados; logo se refletem em ações, nas quais o protagonista procura alcançar o *Doppelgänger*, mesmo que nunca consiga. Contudo, o personagem se mostra claramente angustiado por se sentir perseguido e acreditar que o menino deseja matá-lo, o que é confirmado em uma conversa entre os dois. A repetição dos encontros reforça a sua sensação de desamparo e acentua a “aura” de inevitabilidade ligada ao duplo.

Curiosamente, o *unheimliche* surge em um momento no qual a criança não está presente: já em Sheffield, na casa dos pais, Timothy abre um álbum de fotos e encontra uma imagem do menino. O *infamiliar* finalmente se manifesta: Timothy se reconhece na criança, e, em sua aflição, foge de casa. Os quadros na Figura 4 representam o momento em que a narrativa, enfim, expressa o pavor da descoberta e de mais um encontro, mesmo que não seja com o *Doppelgänger* materializado: o *infamiliar* explícito no rosto do protagonista, a intensidade da sensação transmitida pelo foco em sua expressão de horror. Mesmo que a tradução escrita da

sua reação, representada no balão de fala, seja “modesta”, a maneira através da qual o gesto, a postura e o rosto de Timothy são empregados é essencial para “[...] invocar uma nuance de emoção e dar inflexão audível à voz do falante” (EISNER, 1989, p. 103).

Figura 4 – Trecho da página 78.



Legenda: O *infamiliar* se manifesta quando Timothy vê em uma foto sua a imagem da criança.  
Fonte: MOORE; ZÁRATE (2017).

A partir de sua descoberta e fuga subsequente, o passado aparenta vir à tona para Timothy com mais intensidade, rodeando-o em seu trajeto rumo ao conflito com seu perseguidor. Ao longo do caminho trilhado, o personagem não deixa de reconhecer os lugares por onde passa, conseguindo atribuir a cada um memórias da infância. Estas são sempre retratadas em imagens pouco nítidas, quadros com cores e traços desbotados, que revelam a clareza duvidosa das lembranças, especialmente aquelas referentes a uma época longínqua. No trecho abaixo, Timothy se lembra do dia em que prendeu alguns insetos em um frasco e o enterrou. Segundo ele, na volta para casa decidiu desenterrar o objeto e libertar os insetos. Contudo, surge uma contradição nesse ponto, com a qual o quadrinho brinca ao mostrar a incongruência entre a memória que Timothy narra e o que realmente ocorreu (FIGURA 5). O conflito entre o que é exposto pela imagem e o que é descrito nos recordatórios traz indícios do conflito na psique: a tentativa do protagonista de acobertar algo incômodo, de afastá-lo da consciência.

Figura 5 - Trecho da página 87.



Legenda: A veracidade suspeita das memórias de Timothy é representada pela falta de nitidez dos quadros.

Fonte: MOORE; ZÁRATE (2017).

A facilitação das associações com o passado leva Timothy na direção do terreno no qual enterrou o frasco com os insetos, que apresenta um vínculo com a ideia de conflito interno na medida em que pode ser considerado uma representação do recalcado, de algo que foi aprisionado e escondido. A jornada do protagonista o leva a Sheffield; já a perturbação na sua psique o conduz ao local onde enterrou os insetos, o “mesmo” no qual sufocou uma parte de si. O palco para o confronto com sua psique é o lugar onde cometeu o pequeno assassinato. O remorso de Timothy pelo que fez foi encoberto, mas a fina superfície do seu aparente bem-estar (frágil como os ovos de sua coleção) é, afinal, rompida, deixando escapar a culpa, o *infamiliar* e o duplo. A resolução da desventura do protagonista implica desenterrar o frasco, trazê-lo à tona, o que se aplica ao recalcado.

Figura 6 - Trecho da página 94.



Legenda: Uma vez que o recalcado veio à tona, o embate definitivo entre Timothy e o duplo acontece. Fonte: MOORE; ZÁRATE (2017).

A abertura do frasco e a libertação dos insetos resultam em mais uma manifestação do *unheimliche*. O encontro com o *Doppelgänger*, que aparece logo após Timothy liberar tudo que mantinha distante da consciência, é marcado por uma luta brutal entre os dois (FIGURA 6). O confronto se assemelha ao sonho que o protagonista teve na noite em que sua coleção de ovos foi perdida: uma visão difusa de duas pessoas, uma criança e um adulto, um menino e um homem; a morte (ou derrota) de um deles no final. A HQ expressa essa similaridade através da articulação do enquadramento dos personagens e da memória de Timothy, descrita pelos recordatórios. Desse modo, o sonho de certa forma se concretiza, preparando o final da narrativa.

Enquanto o início de *Um Pequeno Assassinato* é marcado pelo mistério e pela perplexidade, o fim da HQ apresenta um claro direcionamento. Uma das últimas cenas ilustra vivamente o destino de Timothy: o protagonista, tranquilo, toma um refrigerante com um jornal na mão, que aponta vagas de emprego. O galho de uma árvore, no qual se encontra um ninho cheio de ovos, recebe maior foco no quadro. Os ovos, antes velhos e esquecidos, simbolizando o passado abandonado ou a manutenção da morte pelo colecionador (ANDRAUS, 2019), agora possuem um novo sentido: “Há uma nova gema no ovo expelido. Há uma nova pulsação no útero raspado. Todas as coisas estão grávidas” (MOORE; ZÁRATE, 2017, p. 98).

Por meio da análise realizada com base na psicanálise freudiana a respeito do *infamiliar* e do duplo, percebe-se que os dois conceitos são aplicados de maneira singular nas histórias em quadrinhos, através do emprego de elementos narrativos que complementam o texto escrito.

Em *Um Pequeno Assassinato*, o *Doppelgänger* aparece como um menino, pois se liga ao passado de Timothy Hole. Seu surgimento pode ser entendido como uma externalização da culpa proveniente das críticas do Supereu, que censura o Eu pela superação do princípio do prazer, cujo domínio foi deposto quando o protagonista deixou a arte de lado. O lado artístico e o princípio do prazer possuem uma íntima relação com a juventude do protagonista, consequentemente sufocada pelo recalque da culpa.

As aparições do duplo perdem a casualidade conforme se repetem, e revelam seu objetivo: se vingar de Timothy. Este, ao descobrir a identidade do perseguidor e nele se reconhecer, enfim sente o *infamiliar*, que não se manifesta na presença do *Doppelgänger*. A angústia do protagonista vem, primeiramente, da perseguição incessante e do perigo em que acaba se envolvendo nos encontros com a criança. Além disso, o recalque e o *unheimliche* são simbolizados por outros elementos na narrativa: uma coleção antiga de ovos e um frasco com insetos que Timothy enterrou em sua infância. Ambos se relacionam com a ideia de coisas esquecidas, “assassinadas”.

A análise de *Um Pequeno Assassinato* teve como objetivo observar, por meio do entendimento da obra como a representação do conflito interno de uma pessoa, a abordagem do duplo e do *infamiliar* e utilizar os estudos de Freud como base para a compreensão mais profunda das possíveis relações entre a HQ e a psicanálise. A perturbação na psique do protagonista, parte essencial da obra, é representada pelos conflitos entre o Supereu e o Eu, o Eu e o recalque, assim como o passado sacrificado e o presente. A história de Timothy Hole, no entanto, não se limita a esse olhar, permitindo sua leitura através de diferentes pontos de vista: a ideia do abandono de um lado essencial do indivíduo, a perda gradual da identidade; o desamparo da arte em um mundo que parece ter pouco espaço para ela; os pequenos “delitos” que cometemos em nossa vida e ocultamos dos outros e de nós mesmos.

## CONCLUSÃO

Nas seções anteriores, o conto “William Wilson” e o quadrinho *Um Pequeno Assassinato* foram analisados individualmente, e o exame de cada um buscou elucidar a aplicação dos conceitos trabalhados no texto “O infamiliar”, o duplo e o *infamiliar*, em cada obra, assim como sua relação com o conflito proveniente da psique de William Wilson e Timothy Hole. Para isso, outros estudos da psicanálise freudiana foram utilizados a fim de tornar possível a elaboração de comentários mais aprofundados a respeito da relação entre os *Doppelgänger* (duplos), o *unheimliche* (*infamiliar*), o aparelho psíquico e os eventos narrados

tanto no conto quanto na HQ. Devido às limitações impostas pelo formato deste trabalho, não será possível dedicar uma outra seção à comparação entre as obras, através da qual se observe como ambas se comunicam em sua abordagem do duplo e do *infamiliar*. No entanto, alguns pontos serão mencionados, mesmo que em um breve cotejo.

Antes de compararmos as obras, porém, retomaremos os pontos mais importantes discutidos na seção teórica. Através da apresentação do texto “O infamiliar”, vimos que o *unheimliche* se caracteriza como uma sensação que se associa ao angustiante, ao sinistro; provoca o horror, mas um horror marcado por especificidades. O *infamiliar* é um familiar longínquo, a percepção de um elemento vagamente conhecido, mas que também é estranho. O *unheimliche*, portanto, indica uma intimidade remota. Com base nos estudos de Freud, notamos que essa sensação apresenta um vínculo com o recalque, o processo de afastar da consciência algo que cause desprazer. Assim, todo *infamiliar* seria um familiar recalçado.

O tema do duplo pode se conectar ao efeito do *infamiliar*, pois diz respeito a uma pessoa, um estranho, idêntica a outra, que possui a mesma aparência. Consequentemente, se encaixa na figura do *Doppelgänger* a noção de um familiar remoto e também de divisão ou confusão da instância psíquica vinculada à consciência, o Eu. Em “O infamiliar”, menciona-se uma possível causa para a aparição do duplo: a atuação de uma instância crítica da psique, que trata o Eu como objeto de censura. Tal observação mostrou-se essencial no exame das obras, já que a leitura proposta do conto e do quadrinho considerou importante a influência da instância crítica, o Supereu, assim como os efeitos de sua atividade. A censura do Supereu gera a sensação de culpa, que pode ser recalçada caso seja percebida pelo Eu, uma vez que causa desprazer. Assim, em ambas as análises notamos o importante papel desempenhado pela instância crítica para que o *unheimliche* se manifestasse.

Feitas as considerações sobre a teoria, que possamos fazer alguns comentários relativos aos *Doppelgänger* de “William Wilson” e *Um Pequeno Assassinato*. Em ambas as obras, os duplos são introduzidos sem qualquer alusão a algo de misterioso, sombrio e inquietante. Esse lado do segundo Wilson e do pequeno Timothy será explicitado posteriormente, conforme o relacionamento entre eles e os protagonistas revela sua complexidade. A identificação de William Wilson e Timothy Hole em relação a essas figuras, o seu reconhecimento no outro, também não é imediata. O rival de Wilson e a criança, portanto, não são vistos como duplos inicialmente.

No que diz respeito à duplicidade, nota-se uma grande diferença entre o conto e o quadrinho: a aparência dos *Doppelgänger*. Não há qualquer traço no duplo que o protagonista de *Um Pequeno Assassinato* constata como familiar, visto que ele se manifesta como uma

criança. Sabemos, todavia, que a criança possui a mesma aparência de Timothy em sua infância. Logo, a duplicidade do menino se associa ao Timothy do passado: no que se refere ao semblante, os personagens são o mesmo indivíduo, mas em épocas distintas. O segundo Wilson se diferencia da criança nesse ponto, pois reflete a imagem do narrador em todas as passagens nas quais aparece, desde a juventude até a fase adulta.

Embora William Wilson e Timothy Hole sejam perseguidos por duplos, o propósito destes e sua conexão com o aparelho psíquico dos personagens seguem caminhos diferentes, ainda que se comuniquem em alguns pontos (as críticas do Supereu, a culpa recalcada, a relação com o *infamiliar*). Os *Doppelgänger*, reconhecidos como tal ou não, aparecem repetidamente para Wilson e Timothy, deixando-os angustiados e confusos, posto que não compreendem a natureza dos encontros, não sabem o que seus perseguidores buscam. O propósito da criança é mencionado mais de uma vez ao longo do quadrinho. Após uma de suas aparições, Timothy conclui que o duplo deseja matá-lo, o que o próprio menino confirma em um diálogo posterior, acusando-o de tê-lo assassinado primeiro. Em “William Wilson”, o *Doppelgänger* não revela seu objetivo, mas está sempre se intrometendo na vida do narrador, agindo como uma força moral. Tem-se assim, um duplo motivado pela vingança, pelo desejo de assassinar o indivíduo “original”; e outro que busca repreender, impedir que o protagonista faça algo contrário à decência, ao pudor.

Apesar de apresentarem motivações diferentes, o segundo Wilson e o pequeno Timothy se associam ao *infamiliar*, não obstante as diferentes circunstâncias em que este se manifesta. Em “William Wilson”, o protagonista se mostra aturdido por uma sensação *unheimlich* ao perceber no duplo algo que remonta à sua infância. A revelação é concretizada em sua visita ao cubículo do rival, onde Wilson sente o horror (*infamiliar*) de se identificar no colega adormecido. Assim, o *unheimliche* passa a surgir em todos os encontros posteriores entre o narrador e o *Doppelgänger*. Na HQ, no entanto, o *infamiliar* surge poucas vezes, após Timothy perceber em uma antiga foto sua a imagem do duplo. A resolução do mistério acerca da identidade do menino marca o momento em que o *unheimliche* é finalmente suscitado, passagem na qual o *Doppelgänger* não está presente. A sensação se manifesta apenas mais uma vez, quando o protagonista liberta os insetos do frasco, deixando o recalcado vir à tona.

É perceptível, portanto, que o uso dos mesmos temas não torna as obras idênticas nem diminui a singularidade que cada uma apresenta. *Um Pequeno Assassinato* e “William Wilson” se assemelham em alguns pontos, mas também se diferenciam em muitos outros. O conto e a HQ proporcionam representações particulares do duplo e do *infamiliar*, que enriquecem os conceitos e evidenciam a possibilidade de abordá-los em mais de uma forma de arte. Afinal,

procurou-se utilizar os estudos de Freud a fim de propor uma análise que aproveitasse o potencial de cada obra em prol de ambas.

O embasamento na psicanálise freudiana reafirma o vínculo entre a arte e a leitura psicanalítica, que demonstra como uma área pode se comunicar intensamente com a outra. A ligação entre ambas, no entanto, é limitada ao alcance da leitura proposta, que se revela insuficiente, realizando “recortes” de perspectiva, observando mais determinado elemento e deixando outro de lado. Contudo, acreditamos que, mesmo com imperfeições, as análises apresentadas conseguem propor uma reflexão a respeito da complexidade do aparelho psíquico e da capacidade artística de representar o indivíduo no mais íntimo dos contextos: o conflito interno.

No início do trabalho, discutimos brevemente a respeito da diversidade da literatura, questão relevante a se considerar: se ela é vasta como se afirma, e antecipa temas abordados pela psicanálise, certamente pode se mostrar uma rica fonte de casos de estudo. Logo, a psicanálise não precisaria sequer tentar submeter a obra literária à sua leitura, uma vez que esta já propicia variadas interpretações, conseqüentemente entrando em contato com a perspectiva psicanalítica.

No que se refere à obra em pauta, “William Wilson”, a ideia de tal relação entre literatura e psicanálise pode ser aplicada. Aliás, o conto destaca uma outra função da literatura já assinalada por Freud: sua capacidade de ir além das nossas vivências, de englobar nossa realidade, mas também de subvertê-la, transformá-la, transcendê-la. Assim, “William Wilson” pode ser por nós analisado como um exemplo da diversidade literária, que fornece sua própria “roupagem” ao *Doppelgänger* e ao *unheimliche*.

Podemos estender essa capacidade de abarcar a realidade, falar do indivíduo, das suas relações e conflitos, assim como da complexidade que se encontra em sua psique, às histórias em quadrinhos. A linguagem quadrinística proporciona uma outra experiência, diferente daquela que se obtém com a literatura, visto que (no caso de *Um Pequeno Assassinato*) lemos não somente as palavras, mas as imagens, os enquadramentos, todos os elementos que se combinam na composição da narrativa. Assim, é possível aproximar a psicanálise de uma outra maneira em relação a essa mídia, cuja obra analisada se apoia fortemente em elementos narrativos que vão além do escrito, permitindo uma forma particular de abordar os temas observados.

Finalmente, ressalta-se a expectativa de que este trabalho seja complementado com mais pesquisas. É possível e recomendável que os objetos de estudo das análises sejam examinados através de outras perspectivas: por um outro posicionamento a partir de Freud, pela análise de

outro psicanalista ou por saberes de outras áreas. O percurso aqui tomado buscou explorar a riqueza artística da literatura e dos quadrinhos, embarcando na jornada profundamente humana que essas formas de arte propiciam através de uma leitura apoiada na psicanálise. Logo, sustenta-se o reconhecimento da limitação das análises feitas, que não tiveram como objetivo fornecer uma interpretação definitiva das obras nem afirmar total propriedade dos seus possíveis sentidos por parte da psicanálise. A arte, afinal, tende a “driblar” tais tentativas.

## REFERÊNCIAS

ANDRAUS, G. A Small Killing - Uma análise básica psicanalítica da obra gráfica em quadrinhos de Alan Moore e Oscar Zarate. **Imaginário!**, João Pessoa, v. 2, n. 17, p. 29-48, dez. 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/index.php/imgn/issue/view/www.marcadefantasia.com>>. Acesso em: 14 jul. 2020.

CAGNIN, A. L. Elementos constitutivos das histórias-em-quadrinhos. In: \_\_\_\_\_. **Os quadrinhos**. São Paulo: Ática, 1975.

CESERANI, R. Procedimentos Formais e Sistemas Temáticos do Fantástico. In: \_\_\_\_\_. **O fantástico**. Curitiba: UFPR, 2006, p. 67-88. Disponível em: <<https://www.passeidireto.com/arquivo/6392854/o-fantastico-remo-ceserani>>. Acesso em: 10 jun. 2020.

CHAVES, E. PERDER-SE EM ALGO QUE PARECE PLANO. In: \_\_\_\_\_. **O infamiliar [Das Unheimliche] – Edição comemorativa bilíngue (1919-2019)**: Seguido de O homem da areia de E. T. A. Hoffmann. 1. ed. São Paulo: Autêntica, 2019, p. 153-172.

EISNER, W. **Quadrinhos e arte sequencial**. 1. ed. São Paulo: M. Fontes, 1989.

FREUD, S. A repressão. In: \_\_\_\_\_. **Freud (1914-1916) introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 82-98.

\_\_\_\_\_. Os instintos e seus destinos. In: \_\_\_\_\_. **Freud (1914-1916) introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 51-81.

\_\_\_\_\_. Formulações sobre os dois princípios do funcionamento psíquico. In: \_\_\_\_\_. **Freud (1911-1913) "o caso Schreber" e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 82-91.

\_\_\_\_\_. O eu e o id. In: \_\_\_\_\_. **Freud (1923-1925) o eu e o id, "autobiografia" e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 13-74.

\_\_\_\_\_. O infamiliar. In: \_\_\_\_\_. **O infamiliar [Das Unheimliche] – Edição comemorativa bilíngue (1919-2019)**: Seguido de O homem da areia de E. T. A. Hoffmann. 1. ed. São Paulo: Autêntica, 2019, p. 27-125.

GOMES, G. Os Dois Conceitos Freudianos de *Trieb*. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, Brasília, vol. 17, n. 3, p. 249-255, set-dez 2001. Disponível em:

<[https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-37722001000300007&lng=pt&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-37722001000300007&lng=pt&tlng=pt)>. Acesso em: 28 maio 2020.

GUIMARÃES, A. M. A. “William Wilson”: o retorno do significante. **Aletria**, UFMG, v. 22, n. 1, p. 119-127, jan.-abr. 2012. Disponível em:

<<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/2289>>. Acesso em: 15 jul. 2020.

MCCLLOUD, S. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: M.Books, 2005.

MESKIN, A. Comics as Literature?. **British Journal of Aesthetics**, Oxford, v. 49, n. 3, p. 219-239, jul. 2009. Disponível em:

<[https://www.researchgate.net/publication/249248046\\_Comics\\_as\\_Literature](https://www.researchgate.net/publication/249248046_Comics_as_Literature)>. Acesso em: 3 jul. 2020.

MOORE, A.; ZÁRATE, O. **Um Pequeno Assassinato**. São Paulo: Pipoca & Nanquim, 2017.

NAZARIO, J. A dupla configuração do texto: “William Wilson” de E. A. Poe. **Fragmentos**, Florianópolis, n. 17, p. 63-75, jul.-dez. 1999. Disponível em:

<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/6410>>. Acesso em: 15 jul. 2020.

PEREIRA, D. N. R. Considerações sobre o fantástico. **Memento**, v. 4, n. 2, p. 1-21, jul.-dez. 2013. Disponível em: <<http://periodicos.unincor.br/index.php/memento/article/view/1322>>. Acesso em: 3 jun. 2020.

POE, E. A. William Wilson. In: \_\_\_\_\_. **Contos de Imaginação e Mistério**. 1. ed. São Paulo: Tordesilhas, 2012, p. 25-47.

PRESSER, A.; BRAVIANO, G.; FIALHO, F. O uso criativo dos elementos na nova fase das Histórias em Quadrinhos no Brasil. **Triades em Revista**, v. 6, n. 1, maio 2017. Não paginado. Disponível em: <<https://triades.emnuvens.com.br/triades/article/view/73>>. Acesso em: 4 jul. 2020.

RODRIGUES, S. C. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.

SANTOS, R. E.; SANTOS NETO, E dos. Narrativas gráficas como expressões do ser humano. **TRAMA Interdisciplinar**, v. 1, n. 2, p. 46-60, 2010. Disponível em:

<<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/3113>>. Acesso em: 4 jul. 2020.

SOUZA, V. L.; ROSSI, A. D. A emergência do Complexo de William Wilson. **Vocabulo**, Ribeirão Preto, v. 9, 2015. Não paginado. Disponível em:

<<https://www.baraodemaua.br/biblioteca/publicacoes/outros/revista-vocabulo/volume-ix>>. Acesso em: 15 jul. 2020.

TAVARES, G. I. P. H. FREUD E O INFAMILIAR. In: \_\_\_\_\_. **O infamiliar [Das Unheimliche] – Edição comemorativa bilíngue (1919-2019)**: Seguido de O homem da areia de E. T. A. Hoffmann. 1. ed. São Paulo: Autêntica, 2019, p. 7-25.

TEIXEIRA, L. C. O lugar da literatura na constituição da clínica psicanalítica em Freud. **Psychê**, São Paulo, v. IX, n. 16, p. 115-132, jul.-dez. 2005. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=30716908>>. Acesso em: 9 jul. 2020.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VILLARI, R. A. Relações Possíveis e Impossíveis entre a Psicanálise e a Literatura. **Psicologia: Ciência e Profissão**, Brasília, v. 20, n. 2, p. 2-7, jun. 2000. Disponível em: <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_issuetoc&pid=1414-989320000002&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=1414-989320000002&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 9 jul. 2020.