

**CENTRO UNIVERSITÁRIO BARÃO MAUÁ
LETRAS**

ISABELA MELO DOS SANTOS E SILVA

**O MITO DO DUPLO NA PARÓDIA INTERSEMIÓTICA EXISTENTE ENTRE A
NOVELA LITERÁRIA *O MÉDICO E O MONSTRO*, DE ROBERT STEVENSON, E O
FILME *O CLUBE DA LUTA*, DIRIGIDO POR DAVID FINCHER**

Ribeirão Preto

2023

ISABELA MELO DOS SANTOS E SILVA

**O MITO DO DUPLO NA PARÓDIA INTERSEMIÓTICA EXISTENTE ENTRE A
NOVELA LITERÁRIA *O MÉDICO E O MONSTRO*, DE ROBERT STEVENSON, E O
FILME *CLUBE DA LUTA*, DIRIGIDO POR DAVID FINCHER**

Trabalho de conclusão de curso de Letras
do Centro Universitário Barão de Mauá
para obtenção do título de licenciatura.

Orientadora: Ma. Elaine Christina Mota

Ribeirão Preto

2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

S586m

Silva, Isabela Melo dos Santos e

O mito do duplo na paródia intersemiótica existente entre a novela literária O médico e o monstro, de Robert Stevenson, e o filme o Clube da luta, dirigido por David Fincher/ Isabela Melo dos Santos e Silva - Ribeirão Preto, 2023.

63p.

Trabalho de conclusão do curso de Letras - Licenciatura Plena do Centro Universitário Barão de Mauá

Orientador: Me. Elaine Christina Mota

1. O médico e o monstro 2. Clube da luta 3. Mito do duplo I. Mota, Elaine Christina II. Título

CDU 82.091

Bibliotecária Responsável: Maria Gabriela Farias Cobianchi CRB⁸ 9914

ISABELA MELO DOS SANTOS E SILVA

**O MITO DO DUPLO NA PARÓDIA INTERSEMIÓTICA EXISTENTE ENTRE A
NOVELA LITERÁRIA *O MÉDICO E O MONSTRO*, DE ROBERT STEVENSON, E O
FILME *O CLUBE DA LUTA*, DIRIGIDO POR DAVID FINCHER**

Trabalho de conclusão de curso de Letras
do Centro Universitário Barão de Mauá
para obtenção do título de licenciatura.

Data de aprovação: 05/12/2023

BANCA EXAMINADORA

Ma. Elaine Christina Mota
Centro Universitário Barão de Mauá – Ribeirão Preto

Me. Rafael de Almeida Arruda Felix
Universitário Barão de Mauá – Ribeirão Preto

Profa. Lucyenne dos Santos Bexiga Silva
Colégio Marista – Ribeirão Preto

Ribeirão Preto

2023

À minha mãe, Cláudia, por me motivar a realizar meus sonhos.

AGRADECIMENTO

Gostaria de agradecer à minha orientadora, Elaine Christina Mota, por toda a paciência, dedicação, abraços quentinhos e palavras de conforto. Agradeço a ela por aturar meus surtos e acalmá-los à base de muita paciência e palavras de conforto. Agradeço, também, por me guiar neste caminho e por estar tão aberta e receptiva mesmo passando por momentos difíceis. Sem ela, eu não estaria completando este curso um pouquinho mais madura.

À minha família por me proporcionar momentos de relaxamento regados a caipirinhas, caxeta e músicas sertanejas de qualidade questionável. A eles que, embora sejam excessivamente unidos e um tanto quanto barulhentos, mostraram-se como meu porto-seguro e me proporcionam tanto amor, especialmente à minha mãe que sempre esteve ao meu lado e sempre fez o possível e o impossível por mim. À ela, que é meu modelo e minha fonte de inspiração.

Aos meus amigos pelos momentos de risadas, desabafo e por todo apoio. Por me conhecerem bem ao ponto de não precisarmos de palavras. Por todos os puxões de orelha e críticas que me levaram a reflexão. A cada um deles, com suas personalidades únicas, que somadas refletem no ser humano perfeito. Sem eles eu provavelmente teria me autossabotado há muito tempo.

“A perversidade é um dos impulsos primitivos do coração humano”
(**Edgar Allan Poe**)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar como o processo de repressão do eu original e o duplo nos personagens da novela *O médico e o monstro*, escrita por Robert Louis Stevenson (1886), e do filme *Clube da luta*, dirigido por David Fincher (1999), bem como a composição dos elementos grotescos que permeiam a construção da sociedade e a violência manifestadas em ambas as obras além do tom paródico que o longa-metragem traça com a novela. *O médico e o monstro* expõe o conservadorismo da Era Vitoriana como efeito catalisador para a repressão do eu e mostra a hipocrisia da sociedade desse período, no qual *status*, aparência e reputação imperam. Já o longa, por outro viés, evidencia a repressão pautada na sociedade capitalista, manifestada como um sistema antiético que seduz o indivíduo com – novamente – *status*, aparência e reputação, enxergando-o, porém, como uma engrenagem, gerando um vazio existencial que é suprido pelo sentimento de posse. Por conseguinte, as obras apresentam a liberdade causada pela possibilidade de o duplo se metamorfosear no processo de destruição do eu, representada pelo embate psicológico – examinado pelo viés literário – entre original e duplicata. O estudo da mitologia acerca do duplo foi embasado seguindo, principalmente, a teoria proposta por Pierre Brunel. Para a fundamentação teórica a respeito do grotesco foram analisadas as dicotomias entre sublime e grotesco, desenvolvidas por Victor Hugo, e a manifestação dos elementos grotescos que provocam estranhamento, alheamento e distorção, proposta por Kayser e, por fim, os gêneros escatológico, chocante e crítico, apontados por Sodré e Paiva. Diante do diálogo existente entre as obras, é criada uma ligação entre *O médico e o monstro* e *Clube da luta*, na qual evidencia-se a paródia que o longa-metragem tece em relação à novela. A relevância da presente pesquisa desenvolve-se por meio do modo como a literatura engloba aspectos psicológicos e consegue expor, pela fantasia, aspectos e mazelas que assolam a sociedade e, diante das obras supracitadas, mostrar a importância que o equilíbrio apresenta para a conservação do eu.

Palavras-chave: *O médico e o monstro*; *Clube da luta*; mito do duplo; grotesco; paródia.

ABSTRACT

This paper aims to analyze how the process of repression of the self gives rise to the double in the characters of the novella *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, written by Robert Louis Stevenson (1886), and the film *Fight Club*, directed by David Fincher (1999), as well as the composition of the grotesque elements that permeate the construction of society and the violence manifested in both works and the parodic tone that the feature film takes with the novella. *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* exposes the conservatism of the Victorian era as a catalyst for the repression of the self and shows the hypocrisy of the society of that period, in which status, appearance and reputation reign supremely. The feature film, on the other hand, shows the repression based on capitalist society, manifested as an unethical system that seduces the individual with - again - status, appearance and reputation, seeing them, however, as a cog in the wheel, generating an existential void that is filled by the feeling of possession. Consequently, the works present the freedom caused by the possibility of the double metamorphosing itself in the process of destroying the self, represented by the psychological clash - examined through a literary lens - between the original and its double. The study of the myth of the double was based mainly on the theory proposed by Pierre Brunel. For the theoretical foundation on the grotesque, one has analyzed the dichotomies between the sublime and the grotesque, developed by Victor Hugo, and the manifestation of grotesque elements that provoke strangeness, alienation and distortion, proposed by Kayser and, finally, the scatological, shocking and critical genres, pointed out by Sodré and Paiva. In view of the dialog between the works, a link is created between *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* and *Fight Club*, in which the parody that the feature film weaves in relation to the novella is highlighted. The relevance of this research lies in the way in which literature encompasses psychological aspects and manages to expose, through fantasy, aspects and problems that plague society and, in the light of the aforementioned works, show the importance of balance for the preservation of the self.

Keywords: *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*; *Fight Club*; myth of the double; grotesque; parody.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 MUNDO DISTORCIDO, SOCIEDADE ALHEADA.....	13
2.2 A transmutação sinistra da realidade	16
2.3 A duplicação do eu	19
2.4 A subversão paródica	23
3 PEQUENA BIOGRAFIA DE ROBERT LOUIS STEVENSON E ENREDOS.....	27
3.1 Religiosidade, saúde frágil e rebeldia: a vida de Robert Stevenson.....	27
3.2 O estranho enredo de <i>O médico e monstro</i>	28
3.3 O violento enredo de <i>Clube da Luta</i>	31
4 DESTRINCHANDO O CRIADOR E A CRIATURA.....	34
4.1 Os limites entre o físico e o moral em <i>O médico e o monstro</i>	34
4.2 A repressão como elemento catalisador da violência em <i>O médico e monstro</i>	38
5 A SUBVERSÃO CRÍTICA DO CLUBE	46
5.1 Os limites entre o físico e o moral em <i>Clube da luta</i>	46
5.2 A repressão como elemento catalisador da violência em <i>Clube da luta</i> ..	53
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	60
REFERÊNCIAS.....	62

1 INTRODUÇÃO

A novela literária *O médico e o monstro* foi publicada, em 1886, por Robert Louis Stevenson no contexto da Era Vitoriana, período que durou de 1837 a 1901. Esse recorte histórico ficou conhecido pela grande expansão marítima do Império Britânico e pelas grandes transformações políticas e culturais. Devido ao rígido código de conduta visado pela monarca, foram colocadas em xeque questões referentes à ética e aos bons costumes da época. Esse panorama serviu de base para que Stevenson criasse sua célebre novela e criticasse os padrões vitorianos exagerados, ligados à moralidade. Com a junção de elementos da ficção científica, terror e horror, Stevenson criou um personagem que, oprimido socialmente, duplicou-se como forma de sobreviver à realidade que lhe foi imposta.

Seguindo esse viés, o longa-metragem *Clube da luta*, dirigido por David Fincher e lançado em 1999, é uma adaptação do livro homônimo publicado em 1996. Nesse sentido, é preciso perceber que a adaptação de um livro para um filme deve levar em conta a questão referente à interpretação. Sobre isso, Eco (2007) discorre que “na passagem de matéria, a interpretação é mediada pelo adaptador, e não deixada à mercê do destinatário” (p. 389), ou seja, os diretores e roteiristas de um filme interpretam a obra de determinada forma e constroem uma nova a partir dela. Além disso, em uma produção audiovisual é preciso “tornar audiovisualmente explícito aquilo que o texto literário pôde prover como uma mera indicação de fazê-lo implicitamente ou parcialmente omitindo-o” (DUSI, 2016, p. 53).

Levando essas particularidades em consideração, precisamos nos atentar ao fato de que, além de *Clube da luta* ser uma adaptação intersemiótica, a obra também se constitui como uma paródia de *O médico e o monstro*. A intertextualidade entre as obras se inicia na crítica a uma sociedade opressora. O Narrador, personagem protagonista sem nome, sente-se oprimido em uma sociedade capitalista que lhe impõe um modo de vida consumista e lhe gera vazio existencial que, por sua vez, precisa ser suprido por meio do consumo. Desse modo, o eu não consegue lidar com essa realidade estafante e se rasga ao se duplicar. Essa subversão de valores ocorre visto que “o parodiador é aquele que percebe a necessidade de novas ‘verdades’ em seu meio cultural; sente, pois, que os moldes seguidos em sua época precisam ser questionados e substituídos” (ALAVARCE, 2009, p. 59), ou seja, o parodiador sentiu a necessidade de adaptar a crítica para que se relacionasse com a sociedade atual.

A fim de analisar a novela literária e o longa-metragem, esta pesquisa foi dividida em quatro capítulos. O primeiro tem como objetivo construir a base teórica necessária para a análise das obras. Para isso, foi pesquisado acerca do contexto sócio-histórico, a Era Vitoriana, alicerçado no texto de Alexandre Meireles da Silva. Também foram levantadas questões referentes ao grotesco, com base nas teorias de Vitor Hugo, Sodré e Paiva e Kayser. Depois, foi pesquisado acerca do mito do duplo focalizado nos estudos de Brunel. Por fim, houve o estudo da paródia, alicerçado, principalmente, na teoria proposta por Linda Hutcheon. O segundo capítulo foi dedicado aos enredos das obras e um breve resumo da vida do escritor Robert Louis Stevenson. Enquanto o terceiro capítulo foi destinado à aplicação da teoria na análise individual da obra *O médico e o monstro*, o quarto foi dedicado à análise de *Clube da luta* como uma paródia da novela.

Embora esta pesquisa se destine à análise comparativa entre a novela literária e o filme, o objetivo não é o aprofundamento referente aos aspectos intersemióticos, visto que não é proposta uma pesquisa sobre a tradução intersemiótica do formato escrito para o cinematográfico. À vista disso, este estudo se destina à análise individual de *O médico e o monstro* e dos aspectos intertextuais que alavancam *Clube da luta* como uma paródia do que é proposto pela novela. Por esse viés, foi escolhido o filme em vez do livro, porque o longa-metragem é de mais fácil acesso ao público em geral e, portanto, obteve maior visibilidade. Ademais, as obras apresentam divergências no enredo e, para esta pesquisa, o final do filme dialoga diretamente com um recorte específico da teoria de Kayser.

2 MUNDO DISTORCIDO, SOCIEDADE ALHEADA

A célebre novela de horror *O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson, publicada em 1886, foi escrita em meio a Era Vitoriana, que foi marcada pela grande expansão do império, sendo impulsionada pela Revolução Industrial. Ademais, foi nesse período que o conservadorismo britânico ganhou seus entornos e houve os atrozesses assassinatos cometidos por Jack, o estripador. Por ser um período de grande repressão, a obra de Stevenson retrata os efeitos que a opressão social causa no eu.

Assim, por meio de um desenvolvimento ancorado em aspectos do grotesco, o autor desenvolve um enredo no qual o personagem principal tenta se livrar de seu lado amoral, gerando, dessa forma, o aparecimento do duplo. Portanto, este capítulo destina-se a descrever brevemente a Era Vitoriana, as teorias do grotesco, o mito do duplo e a paródia. As teorias relacionadas à paródia serão abordadas no quarto capítulo da pesquisa, quando for discorrido acerca da intertextualidade presente em *Clube da luta* que parodia *O médico e o monstro*.

2.1 Conservadorismo e hipocrisia: a Era Vitoriana

A Era Vitoriana marcou um dos principais períodos da história da Inglaterra devido à vastidão do império com colônias no mundo todo, de forma que ficou conhecido como “o império no qual o sol nunca se põe”. Neste ponto, destacam-se três principais aspectos: a revolução industrial; a rainha Vitória; Jack, o estripador. A revolução industrial é o marco de desenvolvimento no setor industrial que mudou a forma de vida das pessoas da época e é dividida em duas fases: a primeira e a segunda revolução industrial.

A primeira Revolução Industrial ocorreu entre 1760 e 1860 e, nela, houve a invenção das máquinas de fiar, substituindo, assim, a roda de fiar tradicional, o que garantiu a agilidade de produção e reduziu o número de fiadeiras conseqüentemente (SILVA, 2006, p. 222). Em 1779, foi produzida uma máquina de fiar algodão mais eficiente do que a última, que trabalhava automaticamente. Em decorrência disso, outros empresários investiram nestas máquinas e em suas oficinas, de forma que aumentou tanto a eficiência quanto a produtividade.

Na segunda Revolução Industrial “a mecanização combinou o aperfeiçoamento dos métodos produtivos e o avanço tecnológico, resultando na invenção e no desenvolvimento de máquinas industriais” (SILVA, 2006, p. 223). Aqui, nota-se que as fábricas como se conhecem hoje já estavam se formando. Silva (2006, p. 223) ainda destaca alguns marcos da fase: utilização do petróleo e eletricidade; a produção do aço em larga escala; o telégrafo, telefone e o motor a gasolina e diesel. Dessa forma, é possível perceber o grande avanço tecnológico que marca esta era.

Esses grandes avanços tecnológicos mudaram completamente a vida das pessoas da época, gerando grandes reflexos na sociedade. Neste cenário, destacam-se dois pontos: a cultura do consumo e a exploração do trabalhador, como afirma Silva:

Graças a ela [Revolução Industrial] por exemplo, a produção em massa de produtos se tornou possível, o que criou uma cultura de consumo. Os avanços nas técnicas de impressão levaram ao aparecimento de jornais e revistas para todos os gostos. Os romances agora vinham em fascículos e as ruas ganharam luzes. A fascinação causada pelos avanços científicos se refletiu na literatura, mostrando o poder da classe média de moldar seu futuro [...], ou de proteger seu mundo contra ameaças [...] (SILVA, 2006, 223).

Enquanto a cultura do consumo impulsionou o aparecimento e popularização de jornais e revistas, os avanços científicos inspiraram a literatura como em *Drácula* (1897). Neste cenário, também se destaca a exploração do trabalhador. Embora a Inglaterra tivesse a hegemonia mundial, a miséria e o descaso com pessoas desfavorecidas economicamente eram grandes. A fome era um grande problema, refletindo, inclusive, na escrita de Charles Dickens e tornando-se tema de debate de pensadores como Karl Marx. Motivados por melhores condições de trabalho, o proletariado realizou diversos movimentos populares ao longo do século XX:

Ainda temendo o fantasma da Revolução Francesa ocorrida apenas cinquenta anos antes, o Parlamento aprovou em 1832 a Reforma Bill (Carta da Reforma), aumentando assim a representação popular da Câmara. Em 1838, a união de sindicatos, trabalhadores e radicais levou a criação de um movimento chamado de “Cartismo”. Eles reivindicaram direitos que para nós parecem básicos hoje: o direito ao voto para todos os adultos, ao voto secreto e ao direito de um homem de se candidatar a uma cadeira no Parlamento mesmo sem possuir propriedade. Após uma duríssima repressão, o Parlamento aprovou em 1845 leis que protegiam os trabalhadores. Mas as lutas e protestos populares continuariam pelo resto do século (SILVA, 2006, p. 224).

Ainda durante este período, ocorreu a coroação da Rainha Vitória. Com 63 anos de reinado, Alexandrina Vitória Regina assumiu a coroa em 1897. A rainha é um grande ícone da história inglesa, visto que “o comportamento e o estilo da rainha Vitória viriam a influenciar a sociedade fazendo com que a Era Vitoriana se tornasse sinônimo de pontualidade, sobriedade e sofisticação, até hoje características associadas ao povo inglês” (SILVA, 2006, p. 224). Diante disso, nota-se a grande influência da monarca ao ver sua indução nos modos de vida de toda a sociedade inglesa.

Em consequência, durante o reinado, foi implantado um código de conduta social muito rígido. Logo, esperava-se que as damas fossem frágeis, prudentes e fúteis. Os cavalheiros, por outro lado, para serem aceitos pela sociedade, não podiam jogar, beber ou fumar. Entretanto, à noite, esses cavalheiros praticavam todos esses atos e visitavam as casas de prostituição nos bairros pobres de Londres. Essa hipocrisia é exposta por Jack, o estripador.

Em 1888, um indivíduo conseguiu voltar os olhos do mundo para pobreza no país de hegemonia mundial. Este indivíduo era Jack, o estripador. Por pouco mais de dois meses, cinco prostitutas foram assassinadas. Seu *modus operandi* contava com estrangulamento, cortes na garganta, seguidos por cortes abdominais e a remoção de órgãos internos. Essas remoções fizeram a polícia acreditar que o assassino era um médico ou cirurgião, ou seja, alguém da elite:

Muitas mulheres se prostituíam pela falta de opções de trabalho. A maioria era alcoólatra, tuberculosa e sífilítica. Algumas foram forçadas a sair do campo, uma vinha um casamento violento e outra era acusada de pequenos roubos. Elas eram o retrato do lado escondido da sociedade inglesa. A população, que até então desconhecia a extensão das misérias, cobrou medidas, inclusive a rainha Vitória. A polícia estava tão desesperada quanto os jornais satisfeitos com as vendagens de exemplares que falavam sobre o caso. Foram inclusive os jornais que criaram o nome “Jack, o estripador” a partir de uma carta falsa enviada para a polícia endereçada “Do Inferno”. A polícia, por sua vez, não tinha conhecimento técnico para investigar. Um detetive tirou fotos dos olhos de uma das vítimas, acreditando que a imagem do assassino ficaria gravado na retina (SILVA, 2006, p. 226).

Este panorama mostra para a alta sociedade inglesa e para o mundo que o país mais rico do mundo também tinha miséria, fome e pobreza. Assim, o império viu-se obrigado a enfrentar suas mazelas e tentar solucionar sua negligência. Embora as elites tenham afirmado que os crimes foram cometidos por estrangeiros, principalmente judeus e irlandeses, esse recorte do período vitoriano mostra o

desinteresse do Estado com as pessoas pobres de forma que, apenas quando foi pressionado pelas elites, o Estado tentou tomar providências contra o assassino. Para agravar o problema, as elites tentarem culpabilizar os estrangeiros apenas potencializa a xenofobia da época.

2.2 A transmutação sinistra da realidade

De acordo com Kayser (2009, p. 17), a palavra *grotesco* varia de *grotta* (gruta), que tinha a função de designar um tipo de ornamentação e pinturas encontradas no final do século XV, nos subterrâneos das Termas do Tito e em diversas outras regiões próximas à Itália. Essas formas artísticas eram inacabadas e elementos fantásticos as compunham, como a transmutação de figuras humanas com animais. Esses elementos eram combinados de forma que fugiam ao que era comumente representado como real:

Na palavra *grotesco*, como designação de uma determinada arte ornamental, estimulada pela Antiguidade, havia para a Renascença não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas, concomitantemente, algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas (KAYSER, 2009, p. 20).

O grotesco se instaura justamente na combinação heterogênea de reações “que atravessa as épocas e as diversas confirmações culturais, suscitando um mesmo padrão de reações: riso, horror, espanto, repulsa (SODRÉ; PAIVA, 2014, p. 16). Portanto, nesta estética desdobra-se um misto de sentimentos que acarretam o estranhamento no público que, por sua vez, retoma o angustiante e sinistro proposto por Kayser.

Entretanto, o grotesco precisa partir de um contexto para que nasça, visto que o estranhamento parte do individual e, principalmente, do social. Sendo assim, os entornos da estética variam de forma que tornam o grotesco mutável, a ponto de depender da cultura na qual está inserido. No Brasil, por exemplo, é comum usar garfo e faca durante as refeições, mas, na Tailândia, são utilizados garfo e colher. Entretanto, o garfo serve apenas para auxiliar a colocar a comida na colher de modo que não toque a boca. Logo, o modo de comer e os talheres utilizados pelos tailandeses são grotescos de acordo com a cultura brasileira da mesma forma que o

modo de comer do brasileiro é grotesco para os tailandeses. Neste viés, destaca-se que:

O grotesco é uma estrutura. Poderíamos designar a sua natureza com uma expressão, que já se nos insinuou com bastante frequência: o grotesco é o mundo *alheado* (tornado estranho). Mas isto ainda exige uma explicação. O mundo dos contos de fadas, quando visto de fora, poderia ser caracterizado como estranho e exótico. Mas não é um mundo alheado. Para pertencer a ele, é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro. Foi pois o nosso mundo que se transformou. O repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco (KAYSER, 2009, p. 159).

O exposto acima elucidada que o grotesco não pode ser desvincilhado do contexto e observado “de fora”, separado, isolado, já que o contexto gera o grotesco. Além disso, essa estética está relacionada à ruptura da ordem natural das coisas, que acontece de surpresa e, repentinamente, metamorfoseia a realidade usual em algo estranho e sinistro.

Victor Hugo (2002, p. 26), por outro lado, apresenta as dicotomias acerca da estética do grotesco no sentido de que “[...] o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz”. Deste modo, pode-se analisar o conceito contrário ao grotesco: o sublime. Para Hugo (2002), o sublime está relacionado à perfeição, ao conceito de elevação e à pureza:

O primeiro tipo [sublime], livre de toda mescla impura, terá como apanágio todos os encantos, todas as graças, todas as belezas [...]. O segundo [grotesco] tomará todos os ridículos, todas as enfermidades, todas as feiuras. Nesta partilha da humanidade da criação, é a ele que caberão as paixões, os vícios, os crimes; é ele que será luxurioso, rastejante, guloso, avaro, pérfido, enredador, hipócrita (HUGO, 2002, p. 34-35).

Ainda assim, Hugo (2002) discorre que sempre foi atribuído maior destaque ao sublime do que ao grotesco, uma vez que, principalmente, nas artes clássicas havia maior preocupação e exaltação com a perfeição e simetria. Entretanto, para o autor, “[...] o contato do disforme deu ao sublime moderno alguma coisa de mais puro, de maior, de mais sublime [...]” (HUGO, 2002, p. 34). Por conseguinte, entende-se que o equilíbrio entre sublime e grotesco enriquece a obra e eleva o sublime em virtude de o contraste enfatizar a estética e ajudar a compor uma manifestação artística mais bem trabalhada e explorada.

Ademais, outro conceito explorado por Victor Hugo é a dicotomia entre o belo e o feio. Em sua análise, o sublime contempla o belo, e o grotesco, o feio:

O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma mais considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. Portanto, oferece-nos sempre um conjunto completo, mas restrito como nós. O que chamamos o feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos (HUGO, 2002, p. 36).

A partir do exposto, nota-se que o belo tem relação com o simétrico e com a harmonia, e o feio é o que se opõe ao belo. Entretanto, o feio não pode ser classificado apenas como o contrário de belo, visto que o feio também possui uma qualidade estética positiva, que é justamente a construção de uma essência própria. Assim, “esta última qualidade [feio] tem seu modo específico de ser, requer uma produção particular, que não é o puro negativo do belo”. (SODRÉ; PAIVA, 2014, p. 18).

Uma terceira forma de se pensar sobre o grotesco, realizada por Sodré e Paiva (2014), divide-o em gêneros e espécies. Os gêneros se subdividem em representado e atuado, no qual o representado se refere aos tipos de comunicação indireta nos suportes escrito e imagístico. Por outro lado, o atuado refere-se à comunicação direta e se segmenta nas naturezas espontânea, encenada e carnavalesca. A natureza espontânea apresenta-se em acontecimentos do cotidiano que expõem situações ridículas, absurdas, por exemplo. A encenada é o grotesco em jogos cênicos nos quais os artistas atuam de forma risível por meio de seus movimentos corporais. Por fim, a carnavalesca está relacionada ao carnavalesco, ao circense e a festas populares.

Ainda seguindo o viés de Sodré e Paiva (2014), inserido nos gêneros, o grotesco assume quatro espécies: a escatológica; teratológica; chocante e crítica. O crítico é aquele em que o grotesco desempenha a função de tecer uma crítica a algo. Por outro lado, o chocante é aquele que, por meio do choque, leva a uma reflexão. Já o escatológico envolve excrementos. Por fim, o teratológico envolve aquilo que é bestial, ou seja, a monstruosidade.

Neste cenário, é preciso voltar a salientar a importância do contexto para que o grotesco se concretize, principalmente o crítico. Ao tecer uma crítica a algo, é

necessário delimitar sua abrangência de forma que é importante analisar o contexto histórico, social, político e cultural. Nesse viés, parte-se do individual, gerando o social, para que se possa entrar nessas outras esferas e, portanto, tecer a crítica.

As espécies do grotesco geram desconforto e horror de modo que o indivíduo queira voltar para a segurança do mundo usual, visto que este mundo criado gera angústia em viver. O grotesco gera no indivíduo uma distorção no mundo de forma que o mundo antes conhecido passe a ruir:

O horror nos assalta, e com tanta força, porque é precisamente o nosso mundo cuja segurança se nos mostra como aparência. Concomitantemente, sentimos que não nos seria possível viver neste mundo transformado. No caso do grotesco não se trata de medo da morte, porém de angústia de viver. Faz parte da estrutura do grotesco que as categorias de nossa orientação no mundo falhem. [...] Deparamo-nos agora com novas dissoluções: a suspensão da categoria de coisa, a destruição do conceito de personalidade, o aniquilamento da ordem histórica. Mas quem efetua o estranhamento do mundo, quem se anuncia no plano de fundo ameaçador? Só agora alcançamos a profundidade última do horror ante o mundo transmutado. Pois as perguntas ficam sem resposta. Do "abismo" surgem os animais do apocalipse, demônios irrompem na vida cotidiana (KAYSER, 2009, p. 159).

O exposto demonstra o grotesco se alastrando pelo mundo e, portanto, gerando caos absoluto em que tudo o que o indivíduo conhecia foi tomado pelo horror e pelo estranhamento. Esse mundo sombrio não responde a nenhuma pergunta, o que gera a imprevisibilidade já que tudo é incerto. Nesse cenário, destacam-se a falta de orientação, a distorção da percepção, a transmutação da realidade de forma que poderia ser o prelúdio do apocalipse.

2.3 A duplicação do eu

O termo *Dopplegänger*, criado por Jean-Paul Richter em 1796, designa o duplo e traduz-se literalmente por "aquele que caminha ao lado". De acordo com o criador, o termo se refere "a pessoas que veem a si mesmas". De acordo com França (2009 p. 273), o duplo é entendido como qualquer forma do desdobramento do ser, podendo ser tanto de natureza especulativa quanto sobrenatural, entretanto duplicata e duplicado sempre mantém uma relação íntima.

A criação do duplo se dá em meio ao romantismo e a Revolução Industrial. Portanto, o termo carrega as características dessa época como, por exemplo, a

exploração do lado sombrio da alma e a presença do sobrenatural. O duplo envolve questões filosóficas, a psique e identidade humana de modo que

Uma das primeiras denominações do duplo é o alter ego. No contexto das comédias de Plauto, chamam-se sósias ou menecmas duas pessoas que impressionam pela semelhança de uma em relação à outra, a ponto de serem confundidas. A mesma ordem de ideias encontra-se nas expressões como almas irmãs, almas gêmeas, irmãos siameses (BRUNEL, 2005, p. 261).

Neste mesmo panorama relacionado à psique, de acordo com França, o duplo está relacionado “com o despertar da autoconsciência do sujeito. Os desdobramentos das imagens do eu e as autoduplicações da consciência podem revelar tanto a semelhança quanto a diferença” (FRANÇA, 2009, p. 276). Dessa forma, nota-se que a questão da consciência está intrinsecamente relacionada ao processo de duplicação e essa duplicação pode ocorrer de forma que o duplo seja tanto homogêneo quanto heterogêneo, ou seja, a duplicata pode ser idêntica ou diferente do duplicado.

Para se entender a força da mitologia do duplo, basta refletir sobre o misticismo que gêmeos carregam na cultura ocidental, muitas vezes, indicando mau presságio. Sabe-se que, por exemplo, diversas etnias indígenas matavam uma das crianças, como os Krenak. Por esta perspectiva, entende-se o que Brunel afirma em: “a libertação do duplo é um acontecimento nefasto que muitas vezes pressagia a morte” (BRUNEL, 2005, p. 262).

Durante a história, criaram-se diversos mitos que abarcam a duplicidade humana. Os mais famosos são em *Gênesis* e o mito de *O banquete*. Na Bíblia, Deus “divide” o homem ao usar sua costela para a criação da mulher. Sob outra perspectiva, “a noção do duplo está presente no fato de que Deus criou o universo para nele se refletir, dando uma ideia de desdobramento” (AGUIAR, p. 2014). Nesse contexto, também pode-se refletir sobre a Bíblia (Gênesis 1:26) que afirma: “E disse Deus: Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança [...]”. Este versículo mostra que o homem é uma duplicata de Deus, mas esse é imperfeito, visto que é atribuída a Deus a perfeição enquanto o indivíduo pode ser falho e pecador.

Até o final do XVI, o duplo é visto como homogêneo, ou seja, a semelhança é tamanha que os seres são confundidos e ocorrem casos de substituição e de usurpação de identidade, sendo ela voluntária ou não. Neste cenário, é possível perceber que o duplo começa a abarcar e mesclar aspectos psicológicos do qual,

muitas vezes, o “conflito psíquico cria o duplo [...]” (BRUNEL, 2005, p. 263). Essas dimensões psicológicas ganham cada vez mais espaço por causa de questões sociais que levam o eu a extremos, no ponto de vista filosófico e metafísico. Em consequência, a realidade começa a ser vista e pensada como algo exterior. Ademais, a subjetividade invade a objetividade. Então, institui-se um corpo alheio à consciência, originando, assim, o duplo.

O mundo é uma duplicata: tudo não passa de aparência, a verdadeira realidade está fora, noutra lugar; tudo o que parece ser objetivo é na verdade subjetivo, o mundo não é senão o produto do espírito que dialoga consigo próprio. Convencionados da veracidade dessa representação, os heróis [...] vivem a experiência de ver no espelho o corpo, que lhes é familiar e cujas partes percebem, metamorfosear-se em corpo opaco estranho (alheio) à consciência; é quando aparece o duplo [...] (BRUNEL, 2006, p. 270).

Ao aprofundar o olhar no Romantismo, pode-se notar a dilaceração do eu em moldes patológicos, em que há o conflito entre o eu de desejo e o eu imposto pela sociedade. Aqui, torna-se importante destacar que, a partir da Idade Média, questões referentes à moralidade e ao código de conduta permearam os círculos sociais europeus e o conservadorismo britânico e que tal fato apenas potencializou as questões de repressão entre o eu de desejo e eu social. Esse entrave também serve de gatilho para que o duplo se instaure. Nesses cenários, é impossível fugir das noções psicológicas de forma que

A análise oncológica permanece subjacente à análise psicológica, mas esta toma a dianteira: o sujeito freudiano dividido aparece na literatura antes de ser teorizada, o heterogêneo é, numa de suas componentes, a dualidade do ser: o sujeito de desejo entra em choque com a personalidade, imagem imposta pela sociedade (BRUNEL, 2006, p. 276).

Essa imagem imposta pela sociedade ganha ainda mais espaço e se intensifica no período seguinte: a Era Vitoriana. Em seu reinado, a rainha Vitória impõe um código de conduta extremamente rígido que delega práticas anteriormente rotineiras como o algo condenável, como o fumo. Nesse contexto, cada vez mais, a sociedade contribui para o processo de repressão do eu, pois, quando alguém fere o código de conduta, é excluído dos círculos sociais. A situação causa pânico entre os indivíduos que não veem alternativa a não ser se curvar diante das imposições sociais, para que não sofram represálias.

Seguindo o viés da repressão do eu, o sociólogo Weber (2007) aponta o capitalismo como um grande fator de contenção do eu da Era Moderna. Dessa forma, o autor aponta que todos estão inseridos nesse mecanismo e que este determina o estilo de vida de todos os indivíduos.

O puritano queria ser um profissional – nós devemos sê-lo. Pois a ascese, ao se transferir das celas dos mosteiros para a vida profissional, passou a dominar a moralidade intramundana e assim contribuiu para edificar esse poderoso cosmos da ordem econômica moderna ligado aos pressupostos técnicos e econômicos da produção pela máquina, que hoje determina com pressão avassaladora o estilo de vida de todos os indivíduos que nascem dentro dessa engrenagem – não só dos economicamente ativos – e talvez continue a determinar até que cesse de queimar a última porção de combustível fóssil (WEBER, 2007, p. 165).

Acerca do excerto de Weber, o filósofo Berman discorre que “não só a sociedade moderna é um cárcere, como as pessoas que aí vivem foram moldadas por suas barras; somos seres sem espírito, sem coração, sem identidade sexual ou pessoal — quase podíamos dizer: sem ser” (BERMAN, 1986, p. 26). A partir disso, nota-se que a sociedade moderna, moldada pelo capitalismo, constrói uma prisão de forma que o indivíduo perde completamente sua identidade. Esse é um dos modos de conflito psíquico, proposto por Brunel (2005, p. 263), que origina o duplo.

Para Mello, falar do duplo é “falar de um tema recorrente, visto que ele diz respeito a questões muito inquietantes para o ser humano” (MELLO, 2000, p. 111). Neste cenário, a autora salienta que as questões filosóficas que emergem do âmago do indivíduo e que evidenciam a dualidade interior. Na filosofia, a questão referente à duplicidade está presente na “ideia de que tudo o que vemos é o duplo de um mundo que não vemos, de uma realidade que é representada de forma imperfeita pelo real imediato – o conhecido [...]” (AGUIAR, 2014, p. 29).

Se a filosofia discorre de modo platônico acerca do duplo, na literatura, esse mito pode assumir os demais diversos formatos e representações por meio da criatividade do autor do texto:

Através da sombra, uma vez que ela, acompanhando o ser humano aonde quer que ele vá, não faz parte dele; através do retrato, o fragmento de uma imagem exterior ao homem, sendo ele próprio; através da imagem refletida no espelho, em que o duplo passa a habitar o mesmo “espaço do homem”; através do sono, [...]. O desdobramento do eu pode, ainda, apresentar-se sob a forma de irmãos – gêmeos ou não. [...] a temática do duplo é abordada na ficção como forma de representar os conflitos internos vividos pelo sujeito, uma vez que todo homem possui partes não realizadas ou excluídas de si,

vontades, ambições, traumas, anseios, que permanecem latentes, no recôndito de seu ser, e que afloram através de um outro que se parece com ele, não sendo ele, e sendo, ao mesmo tempo. (AGUIAR, 2014, p. 29-30).

A partir do exposto, percebe-se que o duplo é retratado de diversas formas. Entretanto, é sempre reflexo dos conflitos internos dos personagens. Logo, é justamente o embate entre o eu de desejo e o eu social que gera o duplo. São essas paixões e ânsias que despertam a angústia e o desconforto do eu a ponto de quebrá-lo ao meio. Essa ruptura da psique espelha um corpo estranho do qual é o original e ao mesmo tempo é diferente com características próprias. Dessa forma, o duplo põe em xeque a identidade do indivíduo e a explora.

2.4 A subversão paródica

Os termos dialogismo e intertextualidade são variantes que se referem a quase a uma mesma significação, mas um mesmo efeito. Assim, o dialogismo é explicado por Bakhtin e, décadas depois, Kristeva cunha o termo intertextualidade como forma de explicar o dialogismo proposto por Bakhtin. Assim sendo,

A noção de dialogismo - escrita em que se lê o outro, o discurso do outro - remete a outra, explicitada por Kristeva (1969) ao sugerir que Bakhtin, ao falar de duas vozes coexistindo num texto, isto é, de um texto como atração e rejeição, resgate e repelência de outros textos, teria apresentado a ideia de intertextualidade. (FÁVERO, 1994, p. 50).

Ao explicar Bakhtin, Barros afirma que o dialogismo ou a intertextualidade é o “diálogo entre os muitos textos da cultura, que se instala no interior de cada texto e o define” (BARROS, 1994, p. 5). A partir do exposto, pode-se dizer que a intertextualidade se caracteriza pela influência, referência ou incorporação de um texto em outro. Nesse contexto, a paródia constitui-se como um texto que apresenta a intertextualidade, pois estabelece relação entre diferentes textos, gerando, assim, a criação de um outro.

Dessa forma, Hutcheon defende que “A paródia é, pois, uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado” (HUTCHEON, 1989, p.17). Nesse ponto, algo importante a ser destacado é que a paródia apresenta um tom subversivo, que nem sempre ocorre na obra original. Assim sendo, *Clube da luta*, por exemplo, parodia *O médico e o monstro*,

ironizando e subvertendo questões relacionadas à sociedade, relacionamentos interpessoais e comportamento humano.

A autora continua seu raciocínio discorrendo que “A paródia é, noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança (HUTCHEON, 1989, p. 17). Seguindo a mesma linha de raciocínio, Hutcheon ainda defende que, “conquanto a realização e a forma da paródia sejam os da incorporação, a sua função é de separação e contraste. Ao contrário da imitação, da citação ou até da alusão, a paródia exige essa distância irônica e crítica” (HUTCHEON, 1989, p. 50). Desse modo, percebe-se que a paródia apresenta um viés crítico que é marcado por meio da diferença, ou seja, a paródia não é parafrástica. Ela é, na verdade, uma releitura marcada pela diferença por meio de um viés crítico.

[...] a ironia é por assim dizer uma forma sofisticada de expressão. A paródia é igualmente um gênero sofisticado nas exigências que faz aos seus praticantes e intérpretes. O codificador e, depois, o decodificador, têm de efetuar uma sobreposição estrutural de textos que incorpore o antigo ao novo (HUTCHEON, 1989, p. 50).

Nesse contexto, se a paródia, a partir da imitação, estabelece diálogo entre a obra original e a produção final, é preciso que o decodificador conheça a obra parodiada para que compreenda o tom crítico e sua intenção. Ademais, essa forma artística cria uma perspectiva sobre a obra parodiada de modo a fazer com que novos sentidos sejam definidos e explorados. Nesse sentido, nota-se que esse tipo de criação possui diversas camadas e níveis de interpretação. Portanto, “Se as referências que marcam os diálogos entre os textos não se fazem explícitas, é necessário que o leitor tenha um conhecimento prévio maior para lembrar as ‘obras-fonte’ e entender [...] onde e por que tais obras estão interligadas” (SALLES, 2015, p. 354).

De acordo com Hutcheon, “[...] é muito difícil separar estratégias pragmáticas de estruturas formais quando se fala da ironia ou da paródia: uma implica a outra” (HUTCHEON, 1989, p. 50). À vista disso, nota-se que as questões referentes a pragmática se misturam com os aspectos formais do texto, de forma que paródia e ironia se conectam e acarretam uma a outra. Nesse contexto, a partir do acarretamento entre ironia e paródia, originam-se os entornos a respeito da questão temática.

Na ironia [...], a inerente limitação da arte, a incapacidade de uma obra de arte, como algo criado, de captar plenamente e representar a complexa e dinâmica criatividade da vida é, por sua vez, imaginativamente levada à consciência quando se lhe atribui reconhecimento temático. Desse modo, a obra transcende a mimese ingênua e adquire uma dimensão aberta que pode convidar-nos à posterior especulação (MUECK, 1995, p. 95)

Com base no excerto, percebe-se que, partindo da temática, a paródia e a ironia adquirem a dimensão na qual a crítica será tecida e, por meio da crítica, é gerada a especulação no descodificador. Assim, o tema define o tom da paródia e o viés crítico que o descodificador interpretará e sobre o qual construirá o sentido do texto de análise. Portanto, toda paródia tematiza algo e cabe ao descodificador construir os sentidos com base no tema para decifrar os diferentes níveis de análise do texto, de forma que “o descodificador, têm de efetuar uma sobreposição estrutural de textos que incorpore o antigo ao novo” (HUTCHEON, 1989, p. 50).

Alvarce (2009, p. 58) discorre sobre uma ideologia disfarçada de realidade que manipula o riso de acordo com o que lhe é conveniente, o que gera uma alienação. Logo, de acordo com a autora, o discurso literário subverte essa ideologia para instigar o questionamento. Dessa forma, é justamente nesse ponto que a paródia se instaura pois “[...], a paródia [...] também tem a função de problematizar, inverter e questionar até mesmo o modelo literário sobre o qual se estabelece” (ALAVARCE, 2009, p. 59).

Seguindo esse raciocínio, o parodiador é aquele que percebe a necessidade de novas “verdades” em seu meio cultural; sente, pois, que os moldes seguidos em sua época precisam ser questionados e substituídos. Esse momento de percepção da carência de algo novo e de certeza de que os modelos literários e ideológicos atingiram seu limite de saturação é, justamente, o momento da paródia (ALAVARCE, 2009, p. 59).

Por esse viés, o autor, no momento da criação da paródia, constata um questionamento fomentado levando em consideração seu contexto cultural, social e histórico. Assim há uma preocupação em identificar brechas para explorá-las e propor uma perspectiva diferente para o descodificador.

Provavelmente, na literatura mundial não são poucas as obras de cujo caráter paródico nós hoje nem suspeitamos. Na literatura mundial, os discursos pronunciados de forma totalmente incondicional e puramente monovocal são, sem dúvida, muito poucos (BAKHTIN, 1988, p. 170).

O exposto de Bakhtin salienta a importância e extensão da paródia. Assim, conclui-se que criar algo sem partir do preexistente é muito difícil, visto que, mesmo quando o autor não deseje ter referências, ainda assim ele possui uma bagagem que foi adquirida por meio de suas experiências e de tudo com o que ele teve contato.

3 PEQUENA BIOGRAFIA DE ROBERT LOUIS STEVENSON E ENREDOS

Este capítulo destina-se a alguns fatos importantes da vida de Robert Louis Stevenson e a apresentação de uma breve biografia do autor feita a partir do texto *A literatura voadora de R. L. Stevenson* (2020), escrita por Rodrigo Lacerda no posfácio presente no livro *O médico e o monstro* (2020). Ademais, também serão apresentados o enredo da obra e o enredo do longa-metragem *Clube da luta* (1999).

3.1 Religiosidade, saúde frágil e rebeldia: a vida de Robert Stevenson

Nascido em 13 de novembro de 1850 em Edimburgo, Escócia, Robert Lewis Balfour Stevenson foi um romancista, poeta e escritor de roteiros de viagem. Por possuir o avô paterno, pai e primos engenheiros de faróis, Stevenson foi influenciado, desde cedo, a seguir a mesma carreira. Portanto, aos dezessete anos, deu início aos estudos em Engenharia na Universidade de Edimburgo. Durante este período, o escocês reorganizou seu sobrenome, alterando “Lewis” para “Louis” e retirando a sobrenome de sua mãe, Balfour. Assim nasceu Robert Louis Stevenson que, influenciado por um primo que cursava Artes e um professor que montava peças teatrais, comunicou aos pais, em 1871, que optaria pela vida literária. Entretanto, ele e seu pai acordaram que Stevenson deveria estudar Direito e passar no exame da Ordem dos Advogados Escocesa para, apenas depois, seguir seu sonho.

Com o avô sendo o ministro da Igreja presbiteriana, pais devotos e uma babá que era uma praticante fervorosa, a religião foi um fator extremamente importante na infância do futuro autor. Dessa forma, ele cresceu lendo livros de escritores calvinistas e seguindo os preceitos presbiterianos. Em contrapartida, sua juventude foi marcada por sua “rebeldia” aos costumes religiosos. Aos 22 anos, já havia fumado haxixe, frequentado bordéis e declarou-se agnóstico. Mesmo em meio a sua fase rebelde, Stevenson seguiu o acordo com o pai e foi admitido na Ordem dos Advogados Escoceses em 1875, mas abandonou o Direito logo em seguida.

Aos dezesseis, Stevenson publicou seu primeiro texto, uma crônica sobre a revolta escocesa ocorrida em 1666. Por volta de 1873, a carreira como escritor progrediu: frequentou meios literários em Londres, fez amigos e teve seu primeiro texto pago. O ensaio *Estradas* foi publicado na revista *The Portfolio*, mas seu primeiro grande sucesso foi *A ilha do tesouro* publicado de forma seriada em 1881, seguido de

A flecha negra, também seriado, em 1883. Já em 1886, escreveu e publicou *Rapatado* e *O médico e o monstro*. Devido ao sucesso imediato de *O médico e o monstro*, a carreira e reputação literária de Stevenson tornaram-se consagradas.

Em 1876, Stevenson conheceu Fanny Van de Grift Osbourne (1840-1914) que foi sua grande paixão. Todavia, Fanny era casada, tinha dois filhos e era onze anos mais velha que o escritor. Em 1877, eles se tornaram amantes, mas apenas um ano depois ela retornou com os filhos aos Estados Unidos para reencontrar com o marido. Por isso, em 1879, Stevenson decidiu ir atrás de Fanny. Neste ponto, é importante destacar que Robert herdou de seu avô e de sua mãe problemas pulmonares crônicos e, por isso, durante seu crescimento, a família mudou-se com frequência em busca de climas ensolarados e menos úmidos. Devido à saúde frágil, Stevenson quase não chegou vivo aos EUA e apenas em 1880 conseguiu casar-se com Fanny após o divórcio dela.

Em 1890, a família estabeleceu-se em na ilha de Upolu, no arquipélago de Samoa. Lá, aos pés do monte Vaea, ele construiu uma casa que batizou de Vailima, que significa “água na mão” em samoano e faz referência a uma lenda local. Mais tarde, Stevenson partiu em defesa de causas nativas visto a incompetência dos administradores coloniais europeus e, por isso, o escritor tornou-se uma figura respeitada entre os nativos e foi nomeado como Tusitala, o contador de histórias.

Aos 44 anos, Robert Louis Stevenson morreu, provavelmente, por uma hemorragia cerebral e foi enterrado no alto do monte Vaea. Os primeiros vinte anos após sua morte foram os melhores momentos da recepção de sua obra, sendo publicamente admirada por nomes como Proust e Conan Doyle. Entretanto, com o modernismo, Stevenson passa a ser visto como um “pensador superficial”. Um de seus maiores defensores foi George Orwell. Foi apenas com o decorrer do tempo que as avaliações positivas recebidas foram a base para a consagração de seus livros e que determinaram sua posição de cânone na Literatura.

3.2 O estranho enredo de *O médico e monstro*

O médico e o monstro é uma novela contada pelo narrador-personagem Utterson, advogado e amigo íntimo do protagonista. A trama tem início com Utterson durante seu passeio semanal com seu amigo Enfield. Eles conversam quando Enfield conta sobre um caso de assalto no qual uma garotinha fora agredida por um homem

estranho chamado Edward Hyde, deixando os pais da menina aterrorizados. Após a agressão, o homem some por uma porta em um beco e volta com um cheque para pagar uma indenização aos pais da garota, assinado pelo Dr. Henry Jekyll, um respeitado médico da alta sociedade e amigo íntimo do advogado. Entretanto, tanto Utterson quanto Enfield não gostam de comentar sobre a vida alheia e, por isso, resolvem mudar de assunto. O episódio faz com que Utterson se lembre de quando Jekyll fez um testamento deixando todos os seus bens para esse mesmo senhor Hyde, que cometera a agressão. Dessa forma, pesadelos começam a atormentar Utterson dos quais aparece uma figura sem rosto caminhando por Londres.

Durante um encontro com Dr. John Lanyon, outro amigo próximo dele e de Jekyll, Utterson tenta descobrir mais sobre a figura misteriosa de Hyde. Lanyon conta que não tinha conversado com Henry recentemente, visto que eles haviam tido uma discussão sobre as pesquisas que Jekyll estava realizando. Cada vez mais intrigado, o advogado continua investigando Hyde e sua ligação com seu amigo. Assim, ele descobre que o misterioso homem frequenta um edifício que se revela como um antigo laboratório de anatomia conectado aos fundos da casa de Henry. Após a descoberta, finalmente, Utterson conhece Hyde e fica espantado com a aparência do homem, achando-o estranho a ponto de quase parecer deformado. O interessante aqui é que tanto Enfield quanto Lanyon demonstraram o mesmo estranhamento ao conhecerem o misterioso homem. Quando o advogado pergunta sobre Hyde para Jekyll, este o tranquiliza.

Um ano depois, uma criada diz ter visto Hyde espancar Sir Danvers Carew, um importante cidadão londrino e membro do Parlamento, até a morte. A polícia entra em contato com Utterson uma vez que Carew era seu cliente. Então, ele leva os policiais até a casa de Hyde, que fugira. Quando questionado, Henry afirma que cortou relações com Edward e mostra a Utterson um bilhete escrito pelo homem dizendo que sentia pelos transtornos causados e se despedindo. Todavia, nesta mesma noite, o assistente de Utterson, após ver o bilhete, aponta a semelhança entre as caligrafias de Jekyll e Hyde. Pelos meses seguintes, Henry age de forma amigável e sociável ao frequentar as diversas reuniões que aconteciam entre as pessoas da alta sociedade. Todavia, repentinamente, o médico rompe o hábito recém adquirido começa a negar visitas e mal sai de casa. A situação torna-se ainda mais curiosa quando Lanyon morre repentinamente e de uma forma com a qual Jekyll está relacionado. Antes de sua

morte, John entregara uma carta para Utterson com o aviso de que deveria ser lida apenas após a morte de Henry.

Em uma de suas caminhadas semanais, Utterson e Enfield veem Jekyll na janela de seu laboratório e eles iniciam uma conversa que é interrompida pelo olhar assustado de Henry, seguido pelo fechar da janela. Um tempo depois, o mordomo de Jekyll, Poole, visita, em desespero, o advogado tarde da noite. Ele, então, narra que Henry trancou-se em seu laboratório, mantendo-se isolado pelas últimas semanas. Entretanto, quando os empregados conversavam com o patrão através porta, uma voz diferente da de Henry respondia. Portanto, Utterson e Poole vão à casa de Jekyll e, quando chegam, encontram os demais criados apavorados. Diante disso, ele tenta conversar com o invasor e pede-lhe que abra a porta, mas o homem recusa-se. Por consequência, Utterson arromba a porta e ouve um grito vindo de dentro do cômodo. Ao adentrar, depara-se, perplexo, com o corpo de Edward Hyde trajando as roupas de Jekyll. O advogado vasculha o laboratório e encontra uma carta endereçada a ele que promete explicar todo o mistério envolvendo seu estranho caso.

Utterson, então, retorna à casa, onde lê a carta que Lanyon lhe deixara. A carta narra a causa de sua morte: o choque causado por presenciar Hyde, que ao tomar uma poção, transforma-se em Jekyll. A segunda carta, por outro lado, é aquela que o advogado encontrara mais cedo no laboratório do amigo. Ela conta que Henry conseguiu encontrar uma forma de separar sua psique em uma persona de aparência diferente da sua, dividindo, assim, seu lado bom e moralizado de seu lado impulsivo, primitivo e amoral. Dessa forma, ele descobrira como se transformar periodicamente em Hyde, um sujeito livre de consciência moral, empatia e remorso. Inicialmente, Jekyll sente-se livre na pele de Hyde uma vez que o conservadorismo britânico sempre o prendeu. Quando era Hyde, ele se sentia livre dessas amarras e podia aproveitar a liberdade moral que a persona possuía. Todavia, Henry começa a perder o controle ao notar que se transformava durante o sono, mesmo se não ingerisse a poção. Decidido, ele resolve abandonar o hábito, mas, em um dia de fraqueza, ele sucumbe ao desejo. Assim que Hyde desperta, imediatamente, assassina, a bengaladas, Sir Carew.

A partir do acontecimento, Jekyll tenta controlar melhor seus impulsos, mas, certo dia, transforma-se subitamente em Hyde. Neste dia, ele recorre a Lanyon para buscar sua poção e conseguir, assim, retornar ao seu eu. É assim que o médico descobrira sobre as transformações do amigo, levando-o a um choque e,

posteriormente, a morte. Com o decorrer do tempo, as transformações inesperadas passam a acontecer com mais frequência e requerem doses cada vez maiores. Ocasionalmente, a poção acabara e Henry encontra dificuldade para achar seus ingredientes, visto que a primeira leva havia sido contaminada sem o conhecimento do médico, o que afetava a efetividade da bebida. Cada vez mais, Henry encontra dificuldade em retornar a sua forma original. Ele finaliza a carta afirmando que estava prestes a se tornar Edward Hyde permanentemente.

3.3 O violento enredo de *Clube da Luta*

Clube da Luta (1999) é um longa-metragem dirigido David Fincher, adaptado do livro homônimo publicado em 1996. O filme narra a história de um homem cujo nome nunca é revelado vivendo em completa inércia de forma que não tem grandes perspectivas de vida. Ele vive seguindo as regras do sistema no qual está inserido, ou seja, o sistema capitalista. No trabalho, ele é apenas um dos muitos funcionários que foi simplesmente encaixado em uma baia de um escritório. Como em um círculo vicioso, ele trabalha exaustivamente para servir um padrão consumista que lhe foi imposto pela sociedade de forma que passa suas horas livres comprando itens para seu apartamento em catálogos, ele o chama de “consumismo instintivo caseiro”. Esse trabalho exaustivo causa no personagem um vazio existencial que é preenchido por seus padrões consumistas.

O longa inicia com um *flashforward*, mostrando o narrador amarrado a uma cadeira em um prédio com vista para a cidade. Tyler Durden mantém uma arma pressionada contra a boca dele, enquanto ele reflete sobre a situação atual ao pensar nos explosivos que farão os prédios ao redor colapsarem. Logo, em um *flashback*, ele volta ao início da história para contar o que deu origem a situação em que está. Nesse contexto, é importante ressaltar que é o narrador quem controla as ações do filme e conversa diretamente com o telespectador para narrar os acontecimentos que irão movimentar a trama.

O narrador conta que teve um caso severo de insônia por seis meses e, recomendado pelo médico, começa a frequentar um grupo de autoajuda destinado a pessoas com câncer nos testículos, para que ele conheça o verdadeiro sofrimento. Uma das atividades do grupo de apoio é que, após os membros compartilharem como a câncer afeta suas vidas, eles devem se dividir em dupla para desabafar. A dupla do

narrador é Bob, um ex-halterofilista. Dessa forma, ele começa a chorar nos braços de Bob e experimenta a sensação de conforto e, à noite, consegue dormir facilmente. Ele se vicia nessa sensação e, por isso, começa a frequentar diversos grupos de autoajuda para voltar a senti-la.

De repente, o narrador percebe que uma mulher, assim como ele, frequenta diversos grupos. A presença dela, Marla Singer, o incomoda imensamente visto que a mentira dela reflete a dele. Sua presença o incomoda tanto que ele volta ter insônia. Portanto, ele decide confrontar a mulher para dividir os grupos de forma que cada um ficasse com três. Antes que ele pudesse voltar a frequentar os grupos de acordo com o arranjo feito com Marla, o narrador conhece Tyler Durden, um fabricante de sabão, durante um voo a trabalho. Tyler é um homem rebelde com senso moral próprio que tem críticas ferrenhas contra o consumismo.

Ao chegar de viagem à sua casa, o narrador é informado que, devido a um vazamento de gás, houve uma explosão em seu apartamento. Em um impulso, ele liga para Tyler e eles passam a noite conversando e bebendo. O homem lamenta a perda de seus bens e sente-se frustrado, visto que estava quase se “sentindo completo”. Por outro lado, Tyler discursa sobre como os bens “possuem” as pessoas. Com o decorrer da conversa, eles decidem que o narrador ficaria na casa de Tyler em troca dele bater em Tyler. Eles iniciam, então, uma luta física e vão para casa.

Assim, nasce o clube da luta. A princípio, eles apenas iam atrás de um bar e, junto com outros homens, iniciavam lutas corporais. Para eles, as lutas significavam poder externar sua raiva e descontentamento com o mundo. Logo, para conseguir controlar a violência, eles criam algumas regras como manter o clube em segredo, parar a luta quando alguém sinalizar, pedir para parar ou desmaiar, lutar sempre em duas pessoas e não utilizar camisa ou sapatos. As lutas também não tinham um tempo mínimo ou máximo e todos os novatos tinham que entrar no combate. Nesse ponto, destaca-se que esses homens se sentiam deuses quando estavam em uma luta, eles se sentiam vivos.

Após um tempo, Tyler e Marla iniciam uma relação ao passo que o clube ganha mais adeptos. Nesse cenário, Tyler começa a dar “tarefas de casa” para seus seguidores. Essas tarefas geram uma onda de vandalismo pela cidade. Levando o narrador a ficar desconfiado quando os membros do clube passam a morar na mesma casa que eles e a apresentar um comportamento organizado, semelhante a um

exército no qual a palavra de Durden é lei. Dessa forma, sob às ordens de Tyler, esses homens começam a produzir uma enorme quantidade de sabão.

Em consequência, o narrador e Tyler têm um desentendimento, fazendo com que este último desapareça. O narrador o procura por diversas cidades e, durante o percurso, experiencia uma estranha sensação de *déjà vu*. Entretanto, ele ignora a sensação e segue buscando até chegar em um bar. Lá, ele conversa com um *bartender* e tem uma conversa estranha já que o atendente o chama de Tyler. Esse episódio o deixa ainda mais confuso, mas ele precisa de mais provas para atestar o que o homem disse. Em busca de respostas, ele volta para o hotel, onde ele encontra Durden, que confirma suas suspeitas: eles são a mesma pessoa.

O narrador descobre que Tyler e seu exército pretendem explodir os quartéis gerais das grandes companhias de cartão de crédito e o prédio do sistema de comunicações. Ele tenta denunciar à polícia, mas descobre que alguns dos policiais também são membros do clube da luta. Portanto, ele foge e tenta impedir Tyler sozinho. Ao final, ele é capturado por Durden e levado ao prédio do início do longa. Ali, ele percebe que se ele e Tyler são a mesma pessoa, então ele estava no comando e, portanto, era ele quem portava a arma. Ele decide dar um tiro em sua boca para matar Tyler no processo. De volta ao controle, o narrador assiste aos prédios despencarem enquanto segura a mão de Marla, que tinha sido levada ao prédio pelos membros do clube.

4 DESTRINCHANDO O CRIADOR E A CRIATURA

Este capítulo tem como objetivo a análise individual da novela literária *O médico e o monstro*, a fim de aplicar as teorias levantadas no primeiro capítulo. Dessa forma, este estudo foi dividido em duas partes que estudam o relato de Jekyll, com o propósito de analisar a mitologia criada na novela e de discorrer acerca das motivações, angústias, medos e consequências das ações do personagem.

4.1 Os limites entre o físico e o moral em *O médico e o monstro*

A novela *O médico e o monstro* inicia o relato de seu protagonista da seguinte forma:

Eu nasci no ano de 18xx; herdeiro de uma grande fortuna e agraciado com grandes qualidades, entre elas a de ser inclinado ao trabalho e ser apegado ao respeito dos sábios e bons entre meus iguais; portanto, qualquer um pensaria que possuía todas as garantias de um honrado e distinto futuro. E, de fato, a pior de minhas falhas foi uma certa inclinação impaciente para a vivacidade, do tipo que faz a alegria de muitos, mas que para mim era difícil de equilibrar com o desejo de mostrar ao mundo uma cabeça erguida e um semblante sério. Em função disso, sufoquei boa parte de meus prazeres, e quando cheguei na idade de refletir sobre a vida, começando à olhar minha volta e a fazer um balanço de minha posição e de meu progresso nesse mundo, já estava comprometido com uma profunda duplicidade de existência (STEVENSON, 2020, p. 197).

A partir do exposto, pode-se perceber que Jekyll entende seu papel na alta sociedade londrina e o peso de seu sobrenome. Logo no início, ele contextualiza que é “herdeiro de uma grande fortuna” (STEVENSON, 2020, p. 197) e que “qualquer um pensaria que possuía todas as garantias de um honrado e distinto futuro” (STEVENSON, 2020, p. 197). Dessa forma, ele compreende o que a sociedade espera dele e que já construiu uma imagem sobre ele de forma que precisa alcançar essas expectativas. Além disso, ele expõe “ser apegado ao respeito dos sábios e bons entre meus iguais” (STEVENSON, 2020, p. 197), mostrando ao leitor que Jekyll possui um senso de moralidade embasado na bondade. Entretanto, ser “bom” está pautado na ideologia da classe dominante, inserida no contexto da Era Vitoriana, que possuía um código de conduta muito restrito.

Nesse contexto, é nessa questão ideológica de moralidade que se instaura a motivação que leva o protagonista ao seu final trágico. Assim, ele expõe que a pior de suas falhas “foi uma certa inclinação impaciente para a vivacidade” (STEVENSON,

2020, p. 197), ou seja, ele quer viver e se permitir, mas não pode. Jekyll continua seu relato: “para mim era difícil de equilibrar com o desejo de mostrar ao mundo uma cabeça erguida e um semblante sério. Em função disso, sufoquei boa parte de meus prazeres” (STEVENSON, 2020, p. 197). Aqui, ele explica que era difícil equilibrar a moralidade e o desejo uma vez que ele tem medo de como irá enfrentar a sociedade. Jekyll sente culpa e vergonha pela vivacidade e decide restringir seus desejos. Então, quando se percebe, a dualidade entre moralidade e prazer, bem e mal já o consumiu.

No decorrer do relato, Jekyll diz que foi levado a “refletir profunda e inveteradamente sobre a severa lei da vida que está presente na raiz da religião e que é uma das mais abundantes fontes de aflição” (STEVENSON, 2020, p. 198). O exposto mostra a religião como uma lei severa de restrição e fonte de aflição. Se é lei, deve ser seguida, cumprida e obedecida. Não há espaço para argumentação. Entretanto, mesmo com a culpa, ele ainda se entrega a alguns prazeres. Sobre isso, Jekyll discorre: “Eu era igualmente eu mesmo quando deixava a contenção e mergulhava na vergonha, ou quando, trabalhava, em plena luz do dia, na promoção do conhecimento ou no alívio do sofrimento” (STEVENSON, 2020, p. 198). Nessa passagem, destacam-se dois pontos interessantes: ainda havia diálogo entre seu lado bom e mal e a vergonha que seu lado mal lhe causava.

Nesse primeiro momento, a dualidade entre o lado mau e o lado bom não exprime o duplo de forma concreta. Dessa forma, mostra apenas a dualidade humana que apresenta um diálogo comum entre o freio moral e a vontade de se deixar levar pelas paixões. Assim, maldade e bondade decidem se é possível e quais são os riscos da realização do desejo e, então, entrega-se ou reprime. Quando se entrega, Jekyll sente-se mergulhado em vergonha. Isso mostra como os dogmas religiosos e o padrão de moralidade da época conseguem fazê-lo se sentir profundamente envergonhado e culpado:

Compreendi que duas naturezas estavam em eterno combate pelo território da minha consciência [...]. Desde cedo, [...] comecei a dedicar-me prazerosamente [...] à ideia de apartar esses dois elementos. Disse a mim mesmo que, se cada um deles pudesse habitar identidades separadas, a vida se veria livre de tudo que fosse insuportável; o injusto seguiria seu próprio caminho, agora liberto das aspirações e dos remorsos de seu gêmeo ético; este poderia seguir em segurança com seu caminho ascendente, fazendo as boas ações que lhe são prazerosas, não mais exposto à desgraça e à penitência pelas mãos do mal alheio. A maldição da humanidade foi a união desses dois vermes incongruentes; o fato de que, no agonizante útero da consciência, esses gêmeos de polaridades opostas estão em contínuo combate (STEVENSON, 2020, p. 199-200).

A partir do excerto, nota-se que o duplo rondava a consciência de Jekyll desde cedo, pois o duplo está relacionado “com o despertar da autoconsciência do sujeito. Os desdobramentos das imagens do eu e as autoduplicações da consciência podem revelar tanto a semelhança quanto a diferença” (FRANÇA, 2009 p. 276). Desse modo, quando Jekyll se nota suas duas naturezas e separa o bem e o mal em identidades distintas em sua consciência, os entornos do duplo já estão se formando.

Ademais, ele sente repulsa por seu lado mau e deseja se livrar dele para que o bom não seja exposto à desgraça e à penitência causados pelo mal, de modo que a maldade e o desejo são insuportáveis para o protagonista. É nesse contexto de embate entre bem e mal que Jekyll faz alguns experimentos e percebe que alguns agentes mostram resultados que aparentemente conseguem dividir a psique humana.

Jekyll confia a Utterson que sabia do risco mortal que corria ao beber o composto, mas “a tentação de uma descoberta tão singular e profunda superou qualquer sugestão de alerta” (STEVENSON, 2020, p. 202). Neste exposto, percebe-se a vontade de Jekyll transformar suas fantasias em realidade, pois a descoberta de dividir sua identidade resultaria na resposta para todos os seus problemas, resultando, assim, no fim do embate entre o bem e mal. Segundo Brunel, o “conflito psíquico cria o duplo” (BRUNEL, 2005, p. 263). No contexto da novela, o conflito cria o duplo, mas a sua materialização se dá por meio do composto. Assim, “num ímpeto de coragem, bebi toda a poção” (STEVENSON, 2020, p. 202). Nesta noite, Edward Hyde nasce.

O nascimento do antagonista é descrito como “Sucederam-se as dores mais torturantes: o triturar de ossos, uma náusea mortal e um horror espiritual que não excedia em nada o nascimento ou a morte” (STEVENSON, 2020, p. 202). Além do mau presságio que o duplo carrega por si, a criação deste é permeado por uma dor torturante e pelo horror espiritual. Ademais, percebe-se que essas dores prenunciam de fato o nascimento e a morte. O nascimento de Hyde e morte para Jekyll, visto que a cada transformação ele morre pouco a pouco. Quando a dor diminuiu, Jekyll relata que

[...] parecia que eu tinha saído de uma grave doença. Havia algo de estranho em meus sentidos, algo neles estava indescritivelmente mudado, e pela novidade de tudo, inacreditavelmente... agradável. Senti meu corpo mais jovem, mais leve, mais feliz; por dentro estava consciente de uma inebriante imprudência, uma contínua corrente de imagens sensuais que fluíam desordenadamente como um riacho em minha imaginação, a dissolução de

toda e qualquer obrigação, uma desconhecida, mas nada inocente, libertação da alma (STEVENSON, 2020, p. 202-203).

A partir do exposto, destaca-se algo interessante: Jekyll sente repulsa, vergonha e quer se separar de seu lado malformado, mas sente liberdade ao estar na pele de Hyde. Aqui, não é apenas a consciência de Hyde que impera na vontade, Jekyll sente-se livre, porque suas aparências são diferentes e isso o seduz a cometer atos imorais. Então, ele relata que “quando olhei [...] no espelho não foi com nenhum sentimento de repugnância, mas com uma espécie de cordiais boas-vindas” (STEVENSON, 2020, p. 205). Portanto, nota-se que ele precisava de um bode expiatório para dar voz aos seus desejos mais obscuros. Embora tenham personalidades diferentes, eles são as partes que compõe Henry Jekyll; eles são a parte do todo.

Há uma divisão tripla do eu na obra. Dr. Henry Jekyll representa a moralidade exacerbada, a repressão e a ética; Edward Hyde representa a amoralidade, o instinto e a perversão. Por fim, há Jekyll que medeia, até certo ponto, a repressão e o instinto personificados pelo médico e o “monstro”. Esse Jekyll deve ser desassociado de seu título, pois o título “doutor/médico” está vinculado à imagem que ele precisa transmitir para a sociedade.

Jekyll descreve Hyde como

[...] menos robusto e desenvolvido do que o lado que eu acabara de destronar. Afinal, no curso de minha existência, numa vida que tinha sido noventa por cento de esforço, virtude e controle, essa dimensão fora menos exercitada e ainda menos utilizada. Foi por causa disso, imagino, que Edward Hyde era tão menor, mais magro e mais jovem que Henry Jekyll. Mesmo que o bem tenha brilhado sobre o semblante de um, o mal fora inscrito em letra firme e forte na face do outro. Esse mesmo mal (que eu ainda acredito ser o lado fatal de um homem) deixara naquele corpo uma impressão de deformidade e decadência (STEVENSON, 2020, p. 204-205).

No excerto, Jekyll relata que Hyde é menor e mais magro, porque ele é uma parte que nunca fora desenvolvida devido ao processo de repressão sofrido por Jekyll. A descrição de Hyde também manifesta as dicotomias entre sublime e o grotesco propostas por Hugo (2002, p. 34-35) das quais ao sublime está ligado a característica boas como o encanto, a graça, beleza e a perfeição. Ao grotesco, por outro lado, estão relacionados o ridículo, a enfermidade e a feiura. Assim, de acordo com o teórico, “é a ele [grotesco] que caberão as paixões, os vícios, os crimes; é ele que será luxurioso, rastejante, guloso, avaro, pérfido, enredador, hipócrita” [...]

(HUGO, 2002, p. 35). Portanto, Dr. Jekyll é sublime e a Hyde cabe o grotesco, as paixões, os vícios e os crimes:

Às vezes eu ainda tinha uma inclinação pela diversão, sobretudo por prazeres considerados (para dizer o mínimo) indignos, mas era conhecido e altamente admirado, além de estar envelhecendo, e essa incoerência em minha vida foi se tornando mais e mais indesejada. Foi naquele terreno que minha poderosa descoberta me tentou até que eu me tornei seu escravo. Tudo o que eu precisava era apenas beber de uma taça, expulsar o corpo do notável professor e então assumir, como um pesado casaco de chuva, a pele de Edward Hyde (STEVENSON, 2020, p. 207).

O relato de Jekyll evidencia mais uma vez a liberdade que a aparência de Hyde lhe dava. Ele estava envelhecendo e era admirado. Esses dois fatores o reprimiam ainda mais. Cada vez mais a corda apertava o pescoço de Jekyll. Cada vez mais era exigida a perfeição. Um erro e a imagem que ele construía a vida toda ruiria. Então, ele abraça Hyde e sua natureza inescrupulosa.

Antes de Hyde, Jekyll se entregava a alguns prazeres indecorosos, mas sob a pele de Hyde, o grau de indecência aumenta. Em consonância, ele diz que “Nas mãos de Edward Hyde, [...] tais prazeres começaram a flertar com o monstruoso” (STEVENSON, 2020, p. 209). Nessa passagem, pode-se vislumbrar a perversão de Hyde. Jekyll não entra em detalhes das depravações de Hyde, mas relata que “A tortura alheia lhe dava prazer, um prazer que ele sugava com bestial avidez; insaciável como um homem de pedra” (STEVENSON, 2020, p. 209).

Quando retoma a si, Jekyll sente-se chocado pelos atos de Hyde, mas não para de tomar o composto. Isso pode ser percebido nos excertos: “Quando voltava dessas excursões noturnas, eu frequentemente afundava em perplexidade diante de minhas constantes depravações” (STEVENSON, 2020, p. 209); Henry Jekyll às vezes ficava horrorizado com os atos de Edward Hyde; mas [...] Era Hyde, e apenas Hyde, o culpado” (STEVENSON, 2020, p. 210). Jekyll não para de tomar o composto, porque ele se afasta da culpa e a atribui à sua sombra para, assim, continuar liberto das amarras da ética e dos bons costumes.

4.2 A repressão como elemento catalisador da violência em *O médico e monstro*

Ao passo que experiencia essa liberdade ímpar, Jekyll se corrompe cada vez mais. Quanto mais o ser insaciável comete suas depravações, mais terreno ele

ganha sobre Jekyll. Isso se revela passagem: “Sim, eu dormira como Henry Jekyll e acordara como Edward Hyde” (STEVENSON, 2020, p. 212). Dessa forma, ele começa a perder o controle das transformações e o evento se revela como o início do infortúnio que irá assolar o médico. “O incidente inexplicável, aquela inversão de minha experiência anterior, parecia denunciar minha condenação [...]” (STEVENSON, 2020, p. 213).

Se, quando nasceu Hyde era menor e mais magro, à proporção que cometia suas perversões, ele crescia e se tornava mais forte literal e metaforicamente, ou seja, a parte nunca desenvolvida estava liberta e em plena evolução. “Agora ficava claro que o corpo de Edward Hyde havia aumentado seu tamanho, como se (ao usar sua forma) eu soubesse que o sangue corria em uma corrente mais forte” (STEVENSON, 2020, p. 214). Ademais, Hyde, cada vez mais, ganhava poder sobre as transformações:

O poder da droga não se mostrava sempre do mesmo modo. Certa vez, no início de meus testes, ela tinha falhado miseravelmente. Desde então, mais de uma vez, fui obrigado a dobrar a dose e, ainda outra, com grande risco de vida, tripliquei sua quantidade. Essas raras incertezas tinham até aquele dia sido a única sombra em meu contentamento. Agora, no entanto, à luz daquela manhã, fui levado a observar que, se no começo o empecilho tinha sido o de se livrar do corpo de Jekyll, agora a dificuldade aos poucos pendia para o outro lado. Tudo parecia apontar para isto: eu estava lentamente perdendo meu eu original benigno, enquanto lentamente incorporava meu eu secundário e maligno (STEVENSON, 2020, p. 214-215).

Mesmo com medo de perder o controle das transformações, Jekyll fica em um impasse: ou ele volta à sua vida reprimida ou torna-se desprezado pela sociedade. Nesse contexto, é traçado um paralelo com a dependência química, visto que antes uma dose era suficiente, mas, cada vez mais, ele precisa duplicar e triplicar a dose para que alcance o êxtase. “[...] enquanto Jekyll queimaria e sofreria conscientemente nas chamas da abstinência, Hyde sequer teria conhecimento de sua perda” (STEVENSON, 2020, p. 215-216). Aqui, há uma abstinência literal e metafórica. É literal, porque o composto trazia dores, mas também é metafórico, pois ele não teria mais sua válvula de escape.

Entretanto, a vida respeitável, com a aceitação da sociedade que construiu ao longo de décadas pesou sobre sua escolha. Ele escolhera Dr. Jekyll. “Sim, eu preferiria o idoso e descontente médico, cercado de amigos e nutrido de honestas esperanças. Um sujeito que deu adeus resolutivo à liberdade [...]” (STEVENSON, 2020,

p. 216). Ele segue sua decisão à risca durante meses, mas ele começa a fraquejar e, por fim, cede ao desejo. “[...] comecei a ser torturado com angústias e anseios, como se Hyde estivesse ali, dentro de mim, lutando por sua liberdade [...] numa hora de fraqueza moral, [...] bebi o líquido transformador” (STEVENSON, 2020, p. 217).

Jekyll bebe o composto, mas não espera que Hyde se vingue por ter sido mantido preso por tanto tempo. Hyde está enfurecido e busca a melhor chance de externar tudo o que reprimiu durante os meses enjaulado em Jekyll, encontrando-a em sir Carew:

Meu demônio ficara enjaulado por tempo demais, e escapava aos rugidos. [...] Instantaneamente o espírito do inferno acordou dentro de mim, enfurecido. Com uma dose de júbilo, espanquei o corpo sem resistência, deleitando-me com cada golpe. Foi apenas quando o cansaço atingiu meus membros que repentinamente, no alto do meu delírio, fui atingido no peito por uma estocada fria de terror. A névoa dispersou e vi ali minha vida perdida. Fugi da cena desses excessos, ao mesmo tempo comemorando e tremendo, com meu senso de maldade recompensado e energizado, e meu amor pela vida elevado às mais vertiginosas alturas (STEVENSON, 2020, p. 217-218).

A partir do trecho lido, fica evidente que, embora Hyde esteja no comando, Jekyll, presencia como um telespectador, não apenas esse, mas todos os atos de Hyde. Dessa forma, a pergunta deixada é: onde começa Hyde e termina Jekyll? Jekyll narra o assassinato como se ele mesmo o tivesse cometido. Ademais, ele disserta sobre o misto de sentimentos que ele sentiu: ele tem medo de ser pego, mas comemora o assassinato. Nesse sentido, Brunel disserta que “O antagonismo entre o ser de desejo e o eu social [...] é o tema de três variações sobre o duplo que têm como trágico desfecho a destruição do eu, na loucura ou na morte” (BRUNEL, 2005, p. 276). Assim, é a partir do assassinato de sir Carew que o processo de destruição do eu atinge seu clímax. É a partir desse ponto que não há volta para Jekyll.

Ademais, algo a se ressaltar é que, em seu relato, Jekyll narra através de sua perspectiva e de como se sentiu. Ou seja, enquanto Hyde pratica o ato, Jekyll dá voz a seus pensamentos e sentimentos em vez de se importar com a vítima. A violência do ato é ofuscada pelo sentimento do assassino. Assim, é a perspectiva da empregada que presenciou a cena que dá uma noção da dimensão da violência ao leitor:

[...] sr. Hyde abandonou qualquer controle e lançou o homem na lama da rua. Na sequência, com fúria selvagem, começou a chutar a vítima, despejando sobre ela uma saraivada de golpes que claramente fizeram ossos se partirem,

enquanto seu corpo se contorcia sobre o pavimento. [...] O assassino desaparecera havia muito, mas lá estava sua vítima, no meio da via, terrivelmente mutilada. A bengala que servira como arma do crime, apesar de feita com madeira de boa qualidade, quebrara ao meio sob a pressão daquela atroz crueldade (STEVENSON, 2020, p. 87).

Esta é uma cena breve, mas bem detalhada que expressa o grotesco escatológico proposto por Sodré e Paiva, no qual refere-se a “[...] situa es escatológicas ou coprologicamente caracterizadas, por referência a dejetos humanos, secre es, partes baixas do corpo, etc” (Sodré; Paiva, 2014, p. 64). A cena analisada não   explicitamente descritiva devido às restri es impostas pela Era Vitoriana, mas permite ao leitor criar, em sua imagina o, a imagem do corpo de sir Carew. Isso   possível por meio da expressão “terrivelmente mutilada”, que norteia e direciona o leitor na cria o dessa imagem mental. Assim,   possível visualizar a concretiza o dessa violência no sangue implícito.

Na sequência, Hyde retorna ao laboratório e “[...] tinha uma can o nos lábios enquanto preparava sua dose. Antes de beb -la, brindou ao homem morto” (STEVENSON, 2020, p. 219). A cena descrita reflete na falta de empatia e culpa de Hyde. Ao contrário,   como se ele estivesse feliz por seu ato e mostrasse a Jekyll que essa   a retribui o por tentar mantê-lo trancado, por reprimi-lo. “[...] Henry Jekyll, entre lágrimas de gratidão e arrependimento, caiu de joelhos e com as mãos entrelaçadas erguidas aos céus. O véu de sua autoindulg ncia rasgado estava rasgado da cabeça aos p s” (STEVENSON, 2020, p. 219). A partir deste ponto, Jekyll sabe que sua sede de liberdade o levou ao extremo. Ele se arrepende pelo ato e fica grato por poder se livrar da aparência de Hyde.

Neste ponto da trama, nota-se uma inversão de valores, como se pode provar pelo seguinte trecho: “Com que humilde boa vontade abracei as novas restri es de uma vida comum! Com que sincera renúncia trancafiei a porta pela qual muitas vezes eu tinha e retornado, esmagando a chave sob o salto de minha bota!” (STEVENSON, 2020, p. 220). Assim, percebe-se que a liberdade que Hyde antes representara torna-se sin nimo de culpa e de repressão, da falta de controle. Jekyll, então, passa a ser seu próprio refúgio de forma que ele aceita com alegria as limita es de viver na pele do Dr. Jekyll por medo.

  justamente pelo sentimento de culpa pelo assassinato e pela liberta o temporária de Hyde que Jekyll tenta reden o por meio de sua conduta. Entretanto, ele ainda sente uma certa dualidade em si, ele continua tendo vontades que não

podem ser realizadas. É nesse momento, com esses pensamentos, que Jekyll, sentado em um banco do Regent's Park, percebe-se como Hyde novamente: “Eu era mais uma vez Edward Hyde. Um segundo antes, eu tinha a riqueza, o amor e o respeito de todos os homens [...] agora eu era uma presa da humanidade: caçado, desabrigado [...]” (STEVENSON, 2020, p. 223). A partir do excerto, pode-se afirmar que Jekyll precisava da aceitação da sociedade para conseguir se autoafirmar. Desse modo, a necessidade de amor que ele tinha mostra como o medo do “desabrigo” e do abandono moldou sua personalidade e como a repressão acabou por torná-lo seu escravo.

É por culpa e medo que Jekyll tenta se afastar de seus atos perversos atribuindo-os a Hyde, como uma segunda pessoa. “Digo *ele*, pois não posso dizer *eu*. Aquele rebento do inferno nada tinha de humano. Nada o habitava exceto ódio e medo” (STEVENSON, 2020, p. 226). Dessa forma, Hyde é e não é uma segunda pessoa. Ele é apenas a personificação que atende aos desejos reprimidos de Jekyll e os supre. Esses desejos são do médico, que precisa do “monstro” para cometê-los. Assim, ele pode, enfim, experimentar essa liberdade singular. Henry Jekyll é seu próprio algoz e seu próprio disfarce. Sua máscara fora construída tão perfeitamente que ele nunca seria culpado. O trecho que melhor mostra essa inconsistência na personalidade de Jekyll é:

Outrora homens contratavam malfetores para executar seus crimes, enquanto sua própria pessoa e reputação ficavam sob proteção. Eu fui o primeiro a executar tais ações por puro prazer. Eu fui o primeiro a me apresentar publicamente sob a imagem de uma genial respeitabilidade para, num momento, como um inexperiente estudante, me despir desses juízos e regras e mergulhar de cabeça no mar da libertinagem. Mas, para mim, em meu manto impenetrável, a segurança era completa. Pense nisso... Eu nem mesmo existia! Bastava apenas sumir atrás da porta do meu laboratório, dar-me um segundo ou dois para misturar e beber a poção que sempre tinha à mão e, indiferentemente do que ocorresse, Edward Hyde desapareceria como uma baforada em um espelho, e em seu lugar, já em sua própria casa, ajustando a lâmpada de sua sala de leitura, surgiria um homem que riria de qualquer suspeita: Henry Jekyll (STEVENSON, 2020, p. 208-209).

Após o ocorrido no parque, Jekyll perde o controle das transformações e vê-se na necessidade de dobrar as doses do composto para retornar a seu eu: “Em suma, daquele dia em diante, apenas por um grande esforço, como o de um ginasta, e apenas sob o imediato consumo da droga, fui capaz de manter o rosto de Jekyll” (STEVENSON, 2020, p. 230). Além deste, há mais dois excertos que se destacam ao

falar sobre a necessidade de dobrar as doses. São eles: “Eu caminhava vagorosamente pelo pátio interno de minha propriedade [...] quando [...] Precisei de uma dose dupla para retornar a mim...” (STEVENSON, 2020, p. 227) e “Seis horas depois, [...] a droga precisou ser mais uma vez administrada” (STEVENSON, 2020, p. 227).

A partir da falta de controle das transformações, o estado de relaxamento proporcionado pelo sono passou a ser o suficiente para que a mutação ocorresse. “Em todas as horas do dia e da noite, eu era tomado por um estremecimento premonitório. Especialmente, porque se dormisse ou apenas cochilasse em minha poltrona, eu sempre despertava como Hyde” (STEVENSON, 2020, p. 230). Desse modo, Jekyll passa a ter insônia e sua saúde começa a se deteriorar causados pelo medo de se transformar em Hyde. “[...] devido à insônia [...] e esvaziado pela febre, languidamente fraco e tanto no corpo como na mente, ocupado por um único pensamento: o medo do meu outro eu” (STEVENSON, 2020, p. 230).

Assim segue o relato de Jekyll. Assim nota-se quanto mais tempo se passa, mais forte Hyde se mostra e com mais poder sobre o corpo e sobre as transformações: “Mas quando eu dormia, ou quando o efeito da droga terminava, eu passava sem transição alguma (pois as dores da transformação eram cada vez menores)” (STEVENSON, 2020, p. 230). O trecho anterior mostra como o eu de Jekyll estava desaparecendo no processo que Brunel (2005, p. 276) descreve como o processo de destruição do eu. Ele termina essa parte do relato com a declaração de que que: “Os poderes de Hyde pareciam ter crescido com a enfermidade de Jekyll” (STEVENSON, 2020, p. 230).

Como dito anteriormente, Hyde passa de sinônimo de liberdade para sinônimo de falta de controle, mas, neste ponto da trama, Hyde representa uma ameaça a existência de Jekyll de forma que as cordiais boas-vindas do nascimento de Hyde são metamorfoseadas em ódio. “Certamente o ódio que agora os dividia era igual nos dois lados” (STEVENSON, 2020, p. 231). Dessa forma, também há as “reações emocionais extremas (atração/repulsa)” propostas por Brunel (2005 p. 263) que estão presentes no sentimento do duplicado pela duplicata com o decorrer da trama.

Algo a ser refletido é que o gatilho gerador do duplo tem uma forma física, um composto que viria a envenenar o duplicado e levá-lo à ruína. Jekyll relata que seu suprimento de sais para o composto estava acabando de modo que o fez procurar por

mais: “Mandei buscar novo suprimento e misturei a poção. [...] Eu a bebi e nada aconteceu” (STEVENSON, 2020, p. 233). Assim, ele faz uma descoberta reveladora: “[...] agora estou convencido de que meu primeiro suprimento era impuro e que era justamente essa imperfeição, essa desmedida, que tornava a mistura eficaz” (STEVENSON, 2020, p. 233).

Neste contexto, percebe-se que Jekyll sintetiza um composto corrompido e sua duplicata, Hyde, nasce. Logo, o próprio composto também revela não só um mau presságio, mas também a concretização de um destino execrável, visto que algo que teve seu início impuro apenas poderia macular tudo ao seu redor. O imperfeito é grotesco, e o grotesco gera mais grotesco. Por esse viés, o sublime nunca pode partir de algo imperfeito, desmedido.

Sob o efeito da última dose de seu veneno, Jekyll escreve seu relato endereçado a Utterson. “Esta, então, será a última vez, com exceção de um milagre, que Henry Jekyll poderá pensar seus próprios pensamentos ou contemplar no espelho o próprio rosto” (STEVENSON, 2020, p. 233). Este é o último momento no qual, em tese, “vemos” Jekyll, pois “Se os espasmos da mudança me levarem enquanto escrevo, Hyde despedaçará esta história” (STEVENSON, 2020, p. 233-234). O excerto mostra que Hyde destruiria seu relato, mas, ainda assim, o relato sobrevive, o que deixa o leitor um tanto curioso. Entretanto, o destino reservado para Jekyll é um pouco mais grotesco do que o apagamento de sua existência dentro do corpo de Hyde.

Seguindo esse viés, Jekyll revela algo irônico sobre Hyde: sua paixão pela vida. Os trechos “Mas seu amor pela vida é admirável” (STEVENSON, 2020, p. 232) e “[...] ele temia meu poder de acabar com tudo através do suicídio” (STEVENSON, 2020, p. 232) mostram que Hyde nunca cometeria suicídio. Então, quando, ao final da perspectiva de Utterson, Poole chama o advogado para compreender o que ocorria no gabinete de Jekyll, ele força entrada no quarto após ouvir a voz de Hyde, e este comete suicídio, parece estranho com o que havia sido proposto anteriormente.

Os invasores, apavorados com o próprio tumulto e com o silêncio que se seguiu, recuaram um pouco de seu ataque e observaram. À sua frente estava o gabinete mal iluminado [...] bem no meio [...] estava o corpo contorcido de um homem que ainda se mexia. Eles avançaram na ponta dos pés, viraram o moribundo de barriga para cima e se depararam com o rosto de Edward Hyde (STEVENSON, 2020, p. 163).

Entretanto, o excerto anterior mostra que aquele é Hyde, ou aparentemente o é. Por esta ótica, Brunel discorre que “Sua morte revela o que ele era realmente: o corpo, encolhido, tem os traços hediondos do outro” (BRUNEL, 2005 p. 277). Assim conclui-se que Jekyll passou por dois dos três desfechos propostos por Brunel (2005, p. 276) que são a destruição do eu e a morte. O suicídio ocorre por vergonha, medo e autopreservação, e não por um embate entre duplicado e duplicata.

A destruição do eu, por outro lado, se materializa com a metamorfose de Jekyll e Hyde, tornando-os um só e não mais as partes que compõe o todo. Desse modo, nota-se que o processo de envenenamento traça um paralelo com a corrupção do ser, transmutando-o no grotesco. Isso ocorre pois antes o Dr. Henry Jekyll representava o belo, o sublime, o perfeito. Entretanto, ele é corrompido de tal forma por seus desejos que se macula nesse processo. Assim, sua aparência se transmuta para refletir o que ele é na verdade: o grotesco, o feio, o pervertido.

5 A SUBVERSÃO CRÍTICA DO CLUBE

Este capítulo se destina à análise de *Clube da luta*, aliando-a ao estudo da intertextualidade entre o filme e a novela. À vista disso, foram destacados os pontos de convergência e de divergência entre as obras, partindo dos dois mesmos tópicos levantados no capítulo anterior.

5.1 Os limites entre o físico e o moral em *Clube da luta*

Em uma primeira visão, é possível notar que o primeiro ponto de convergência entre a obra *O médico e o monstro* e o longa-metragem *Clube da luta* é o mito do duplo. Entretanto, em uma análise mais cuidadosa é possível notar diversos pontos que mostram que o filme é uma paródia da trama de Stevenson. Nesse aspecto, é importante ressaltar que o “momento de percepção da carência de algo novo e de certeza de que os modelos literários e ideológicos atingiram seu limite de saturação é, justamente, o momento da paródia” (ALAVARCE, 2009, p. 59). Seguindo esse viés, a paródia da novela adapta as problemáticas sociais acerca da repressão Vitoriana para que envolva as do mundo contemporâneo, no qual o capitalismo é o responsável por descaracterizar o indivíduo.

Com a imersão do telespectador, nota-se que tanto Jekyll quanto o narrador estão em situações de repressão do eu causados pela sociedade. Enquanto, um é reprimido pelo conservadorismo, o outro, pelo capitalismo. A partir desse ponto, temos o início da primeira crítica a este sistema econômico que é o catalisador de toda a problemática envolvendo o narrador:

Como muitos outros, eu era um escravo do instinto consumista ‘Ikea’. Se eu via algo engenhoso, como uma mesa em formato de yin-yang, precisava comprar. O escritório pessoal Klipsk, a exercicleta Hobertrekke, o sofá Ohmashab com padrão de listras verdes Strinne. Até as lâmpadas de arame Ryslampa de papel não contaminante. Eu folheava catálogos e pensava: ‘que sala de jantar me define como pessoa?’ Tinha de tudo. Até pratos de cristal com borbulhas e imperfeições, prova de que eram obra das pessoas simples e trabalhadoras de onde quer que seja. Antes líamos pornografia, agora lemos a Coleção Horchow. (CLUBE..., 1999, 4:46-5:37).

Assim, é possível vê-lo comprando itens de um catálogo e revelando um padrão de consumo extremo. Desse modo, a vida dele gira em torno de trabalhar para servir aos seus desejos consumistas. Nesse cenário, é apresentada a questão da insônia do protagonista, sobre a qual ele diz: “Durante seis meses, não consegui

dormir” (CLUBE..., 1999, 3:55-3:56). Por isso, ele vai ao médico, e este despreza seu problema dizendo-lhe: “Quer ver sofrimento? Vá à Primeira Metodista às terças. Vá aos grupos de homens com câncer testicular. Isso é sofrer.” (CLUBE..., 1999, 6:11-6:19).

Ele segue o conselho e vai ao grupo. Desse modo, durante uma conversa em pares, Bob, sua dupla, desabafa sobre sua vida e como o câncer a impactou. A seguir, o homem lhe diz: “É sua vez, Cornelius. Você pode chorar” (CLUBE..., 1999, 8:41-8:44). À vista disso, o narrador consegue externalizar sua dor e chora. “E, então, ocorreu alguma coisa. Me soltei. Me perdi no esquecimento. Escuro e silencioso e completo. Encontrei a liberdade. Perder toda esperança era a liberdade. Nem os bebês dormem tão bem” (CLUBE..., 1999, 9:00-9:25). Naquela noite, após seis meses, o narrador finalmente consegue dormir.

Talvez o que ele precisasse era chorar, desabafar, pois a liquidez nos relacionamentos interpessoais o impediu de se conectar o suficiente com alguém para simplesmente falar. O narrador odeia seu trabalho, mas possui apenas isso. Ele não tem amigos, família, interesse amoroso. Sua vida é trabalhar. Todo o seu entorno e seu contexto geram vazio existencial. É justamente por causa carência emocional que Tyler Durden surge como seu amigo, seu companheiro de estrada.

Nesse contexto, o narrador confidencia que se tornou “viciado” (CLUBE..., 1999, 9:29-9:31). Ele se vicia nessa liberdade e em conseguir dormir, que é uma necessidade básica do ser humano. Então, ele começa a frequentar diversos grupos de apoio, de modo que passa a usar o sofrimento alheio para conseguir realizar uma necessidade básica. Essa insônia é reflexo da consciência pesada do protagonista justamente por estar inserido em um sistema opressor que lhe mostra que o padrão consumista é o único válido. Assim, ele entra em um círculo vicioso entre trabalhar e consumir. É assim que ele conhece Marla Singer, uma frequentadora assídua de grupos de apoio:

Ela arruinou tudo. Essa garota, Marla Singer, não tinha câncer nos testículos. Ela era uma mentirosa. Não tinha doença nenhuma. Eu já a tinha visto em *Livre e limpo*, meu grupo de parasitas sanguíneos, em *Esperança* meu circuito de células falciformes e de novo em *Viva hoje*, de tuberculose as sextas à noite. Marla, a grande turista, a sua mentira refletia a minha. E de repente, eu não sentia nada. Eu não podia chorar. Então, mais uma vez, não podia dormir (CLUBE..., 1999, 11:36-12:23).

Marla o incomoda tanto, porque a mentira dela reflete na dele. Ele se sente culpado e julgado pela presença da moça, visto que ela é um lembrete constante da

sua farsa e de sua moralidade duvidosa. Para conseguir dormir novamente, ele precisa entrar em acordo com Marla e assim o faz. Eles dividem quem iria frequentar qual grupo e se despedem.

A questão referente à moralidade está intrinsecamente ligada ao início do processo de criação do duplo. Tanto o emprego de Jekyll quanto o do narrador transgrediam a ética, refletindo, assim, a grotesco crítico. Aqui, o que realmente importa para os protagonistas são os resultados e seus ganhos pessoais. O médico, Jekyll, fez experimentos para separar a psique humana, utilizando métodos desconhecidos, mas que levaram seu amigo, Lanyon, a ficar algum tempo sem conversar com ele. Além disso, ele fora sua própria cobaia, o que o levou a completa descaracterização do eu. O narrador, por outro lado, era um coordenador de *recall*, ou seja, alguém que verifica se os acidentes dos carros produzidos em sua empresa foram causados por erros do fabricante ou por erro do consumidor:

Eu era coordenador de *recall*. Tinha que aplicar a fórmula. Um automóvel novo da minha companhia está viajando a 100km/h. O diferencial traseiro trava. O carro bate e queima com todos presos lá dentro. Retiramos o produto para consertá-lo? Pegue o número de veículos *a* multiplicado pelo possível índice de problemas, *b*, multiplicado pelo acordo monetário de processos, *c*. *a* por *b* por *c* [$a \times b \times c = x$] é igual a *x*. Se *x* é menor que o custo de um retiro [*recall*], nós não o fazemos (CLUBE..., 1999, 20:27-21:16).

Dessa forma, o longa apresenta um acidente no qual uma criança atravessa o para-brisa do carro e um adolescente tem o rosto deformado ao bater contra o cinzeiro. Após o diferencial traseiro do carro travar, a criança, o adolescente e o pai foram incinerados vivos. De acordo com esse contexto, instaura-se o grotesco crítico, que se revela como “um recurso estético para desmascarar convenções e ideias, ora rebaixando as identidades poderosas e pretenciosas, ora expondo [...] os mecanismos do poder abusivo” (SODRÉ; PAIVA, 2014, p. 65).

O filme tece essa crítica por meio da caricatura, do exagero. Aqui, o grotesco crítico destaca-se ao mostrar um trabalho cujo fator de ganho é baseado em acidentes automobilísticos de forma que a empresa – e, conseqüentemente, o funcionário – é beneficiado a partir da desgraça alheia. O longa pontua, diversas vezes, o capitalismo selvagem, no qual os fins justificam os meios e os indivíduos são apenas uma engrenagem – que pode ser facilmente substituída – de uma máquina que objetiva o lucro. Essas pontuações sobre o capitalismo são feitas de forma que o telespectador note a futilidade e superficialidade desse sistema. Assim, são

evidenciadas questões referentes ao capitalismo desenfreado e seu reflexo opressor na vida dos indivíduos.

Neste cenário de repressão, ele conhece Tyler Durden, um homem rebelde, que lhe promete uma libertação desse modo de vida estafante. Durden o leva a morar em uma casa abandonada que está a ponto do colapso: o porão está alagado; o mofo já tomou as paredes; há goteiras por todo o lugar. Essa casa traduz-se como o interior do próprio protagonista de modo que a presença de Tyler leva o narrador a uma jornada de completa destruição do eu original, seduzindo-o pela falsa sensação de liberdade:

Eu não sei como Tyler encontrou aquela casa, mas ele me disse que estava morando lá por um ano. Parecia que estava esperando que viessem para derrubá-la. Tinha muitas janelas fechadas. Não tinha fechadura na porta de entrada, desde que alguém a quebrou. As escadas estavam caindo. Eu não sei se era dele ou se ele tinha invadido. As duas opções eram possíveis. Que porcaria. Nada funcionava. Se você acedesse uma luz, outra se apagava. Não havia vizinhos, só armazéns e uma fábrica de papel. Esse cheiro a gás do vapor, esse odor de migalhas de jaula de rato (CLUBE..., 1999, 36:22-37:09).

Nesse contexto, são estabelecidos os grotescos crítico e chocante. O crítico se dá por meio da estética da casa e de sua representação, o que gera “efeitos de inquietação pela surpresa e pela exposição ridicularizante das situações estabelecidas” (SODRÉ; PAIVA, 2014, p. 65). O chocante, por outro lado, está presente na “provocação superficial de um choque perceptivo, geralmente com intenções sensacionalistas” (SODRÉ; PAIVA, 2014, p. 64). O choque e a inquietação pela surpresa e pela exposição ridicularizante estão pautados na situação caricata gerada por dois homens adultos que trabalham e que compõem a classe média estarem morando em um ambiente como aquele.

A casa como extensão do protagonista traz os elementos chocantes e críticos ao mostrar como os conflitos internos gerados pelo embate entre o eu de desejo e o eu social deixaram o estado psicológico do protagonista. À vista disso, a crítica está na representação física e palpável desse estado mental, enquanto o choque está na estética caótica para reforçar como a psique humana fica com a repressão extrema. Logo, a destruição, a fragilidade e o abandono refletem como o narrador se sente. Assim, essa fragilidade e abandono justificam como o protagonista se deixou levar pelos discursos “libertadores” de Tyler.

Já em *O médico e o monstro*, quando Jekyll consegue sintetizar o composto e separar seu lado amoral, ele experimenta pela primeira vez a sensação de liberdade, visto que ter outra aparência e estar livre das amarras morais o impede de ser reconhecido e livraria seu nome de acusações vexatórias caso algum ato amoral fosse descoberto. Além disso, Hyde não sentia empatia ou remorso, o que refletia na persona de Jekyll. Neste ponto, destaca-se que, em ambas as produções, os duplos se apresentam como opostos diretos dos originais, ou seja, narrador e Jekyll representam a moralidade, quanto Tyler e Hyde representam o instinto.

Após Tyler pedir que o narrador lhe dê um soco – e este aceitar – eles sempre iniciam brigas corporais. Sobre as lutas, o narrador comenta que “Depois de lutar, todo o restante na vida tinha menos importância. Podia encarar o que fosse” (CLUBE..., 1999, 39:11-39:20). Ademais, suas necessidades começavam a mudar desde que ele conheceu Tyler. Sobre isso ele discorre “Sempre que chovia tínhamos que cortar a energia. No fim do último mês, eu já não sentia falta da televisão. Já nem me importava com a geladeira morna, azeda” (CLUBE..., 1999, 37:44-37:54). A partir dos dois expostos, nota-se que cada vez mais ele se afastava de sua vida de repressão nos moldes capitalistas.

À vista disso, a princípio, ele tem essa falsa sensação de liberdade. As coisas com as quais ele costumava se importar parecem cada vez mais distantes e, assim, suas prioridades mudam e, gradativamente, ele fica mais imerso no modo de vida de Tyler. Discursos como “Somos o produto secundário de uma obsessão com o nível de vida” (CLUBE..., 1999, 30:04-30:11) ou “As coisas que você possui acabam te possuindo” (CLUBE..., 1999, 31:13-31:15) ou “Apenas quando perdemos tudo, é que somos livres para fazer qualquer coisa” (CLUBE..., 1999, 1:04:00-01:04:08) aliados com as falas do narrador mostram que cada vez mais ele está seduzido pelas palavras de Tyler:

A maior parte da semana, éramos comuns, mas todos os sábados à noite, estávamos encobrimos algo: que havia mais homens como nós. Antes, quando eu chegava em casa nervoso ou deprimido, eu limpava. Lustrava meus móveis suecos. Eu deveria estar procurando outra casa, pechinchando com o seguro. Deveria me sentir mal por minhas coisas torradas. Mas eu não estava. Às segundas-feiras de manhã eu só podia pensar na próxima semana. Já estava na cara de todos. Tyler e eu só o tornamos visível. Já estava na ponta da língua de todos. Tyler e eu apenas lhe colocamos um nome. Toda semana, Tyler anunciava as regras que ele e eu decidíamos (CLUBE..., 1999, 40:34-42:49).

O narrador se sentia livre, porque ele achava que estava no controle e finalmente se sentia incluído em um grupo. A repetição de ideias “Tyler e eu” mostra que ele precisava justamente desse senso de pertencimento. Se o sistema capitalista o isolava em sua casa e lhe impunha um padrão consumista, agora ele experimentava a liberdade dessas amarras e estava em um relacionamento. Assim, o narrador fica imerso em um profundo estado de admiração por Tyler e suas ideias disruptivas, assemelhando-se a um estado de deslumbramento, apaixonamento.

Por esse viés, Brunel discorre que “o duplo é uma personificação da alma imortal [...] pela qual o eu se protege da destruição completa, [...] o que resulta a ambivalência de sentimentos a seu respeito (interesse apaixonado/terror): ele é ao mesmo tempo o que protege e o que ameaça” (BRUNEL, 2005, p. 263). Por esse viés, quando Marla começa a ter relações sexuais com Tyler, o narrador diz “Ela invadiu meus grupos de apoio e agora invadia meu lar (CLUBE..., 1999, 53:10-53:12). É quase como se ele estivesse com ciúme, como se ele quisesse ter a atenção de Tyler apenas para si.

Assim como em *O médico e o monstro*, em *Clube da luta* também há o nível de divisão triplo do eu. Como dito anteriormente, Dr. Henry Jekyll representa o senso de moralidade, Edward Hyde representa a amoralidade e Jekyll atua como mediador entre esses dois primeiros. No longa-metragem, por sua vez, Tyler representa os instintos primitivos, as paixões, a libido, a amoralidade e falta de freio moral ao passo que o narrador representa o freio moral, a hesitação e os valores morais. Por fim, há o mediador – aquele que decide e age. Entretanto, é apenas após o acidente de carro que o mediador, a consciência, do narrador aparece. Até aqui, ele tinha sido o freio moral, aquele que hesita e não vive, o reprimido. Então, o acidente, por meio do choque, faz essa consciência voltar, como pode-se observar na seguinte cena:

Figura 1 – Cena do filme Clube da luta – Plano 1 (1:35:42).



Fonte: CLUBE da luta. Direção de David Fincher. Produção de Art Linson, Ceán Chaffin, Ross Grayson Bell. Roteiro de Jim Uhls. [S.l.]: 20th Century Fox, 1999. (139 min.), DVD, son, color.

O protagonista parado entre os dois quartos representa que ele voltou ao equilíbrio, pois, como dito anteriormente, a casa representa o interior do narrador, uma extensão de si mesmo. Portanto, essa cena o coloca entre dois cômodos: um com cores frias e outro com cores quentes. Desde o início do filme, a paleta de cores de Tyler é quente ao passo que do narrador é fria. Nesse sentido, as cores frias representam o Narrador com sua apatia e desânimo, enquanto as cores quentes remetem à Tyler com sua natureza intensa.

Se Jekyll representa o sublime e Hyde, o grotesco, em *Clube da luta* há uma subversão dessas dicotomias. Desse modo, a essência e aparência de Jekyll é bela e sublime, e a de Hyde é feia e grotesca. Em *Clube da luta* por outro lado, há a subversão dessas ideias. Assim, a essência do narrador é sublime e bela ao passo que sua aparência é comum. Tyler representa o belo em sua aparência, mas sua essência representa o feio e o grotesco, pois é a ele que cabem as paixões, os crimes (HUGO, 2002, p. 35). Dessa forma, de acordo Hutcheon, “A paródia é, pois, uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado” (BRUNEL, 1989, p.17). Essa inversão e a subversão entre as dicotomias é um ponto que destaca e reflete a paródia no filme.

Em ambas as obras, a aparência das duplicatas reflete o que os duplicados precisam. Jekyll precisa de alguém cuja aparência seja totalmente diferente da dele para que eles nunca possam ser associados. Então, nesse sentido, a aparência de

Hyde não só serve como esconderijo, como também reflete a personalidade disforme, amorfa do personagem. O narrador, por outro lado, precisa de uma representação do que ele acredita ser virilidade e masculinidade. “Queria mudar a sua vida. Não podia fazer isso sozinho. Todas as maneiras de ser o que aspirava... sou eu. Me vejo como você quer se ver, fodo como você quer foder, sou esperto, capaz e, o mais importante, sou livre de suas inibições” (CLUBE..., 1999, 1:53:19-1:53:34). A partir do excerto, pode-se notar que ele encontra isso em uma persona que segue o padrão de beleza ocidental, no qual o belo é o homem branco, cisgênero, alto e musculoso. O ideal de beleza aliado à violência e à virilidade sexual tornam Tyler, aos olhos do narrador, a apoteose do que é ser homem no mundo contemporâneo.

5.2 A repressão como elemento catalisador da violência em *Clube da luta*

As obras *Clube da luta* e *O médico e o monstro* estão alicerçadas no embate entre os extremos ligados à fatores sublimes e grotescos, amoralidade e freio moral, desejo e opressão. Assim, quando se reflete sobre homens de meia idade frustrados, amontoados em um porão e brigando uns com os outros, nota-se que aquele porão representa uma fuga da moralidade na qual é possível dar voz a um tipo de agressividade primitiva e animalesca gerada pela frustração com o sistema e fomentada pelas palavras de Durden.

“Este rapaz do trabalho, Ricky, não podia se recordar se tinha pedido canetas pretas ou azuis, mas ele se tornou um deus, por dez minutos, quando desfez um chefe de uma cafeteria local” (CLUBE..., 1999, 43:44-43:54). Tal fala mostra como os membros estão consumidos pelas palavras de Tyler. Em suas vidas rotineiras, aqueles homens eram apenas mais um funcionário substituível, mas o clube os tornava grandes. Tyler os enxergou e lhes deu um propósito, uma válvula de escape. Ele os acolheu quando eles eram reduzidos a nada pela sociedade:

Às vezes só se podia ouvir os golpes secos por cima dos gritos ou o sufoco sangrento quando alguém gritava: basta. Em nenhum outro lugar você se sentia tão vivo. Mas o clube da luta só existe na hora das lutas. Ainda se eu pudesse dizer a alguém que lutou bem, já não seria o mesmo homem. No clube da luta você era uma pessoa diferente da de fora. (CLUBE..., 1999, 44:01-44:26).

Essa fala mostra que ainda há uma separação entre o indivíduo social e o do clube. Desse modo, há uma espécie de máscara social, pois o clube não interfere na vida social daqueles homens. Entretanto, ao longo do filme, nota-se que cada vez mais esses homens se veem imersos pelas palavras de Tyler e abandonam suas vidas para servir em prol do Projeto Destruição. Eles passam a viver na casa de Tyler, rapam suas cabeças, aceitam suas tarefas sem nem ao menos questioná-las e ganham uma cicatriz feita por meio de queimadura química para provar seu comprometimento:

Irá arder horrivelmente e te deixará uma cicatriz. Não se feche para a dor. O sabão surgiu de cinzas de heróis, como com os macacos astronautas. Sem dor e sacrifício, não teríamos nada. [...] O que você está sentindo é iluminação prematura. [...] Você tem que considerar a possibilidade de que Deus não gosta de você, que nunca te desejou. É mais provável que ele te odeie. [...] Nós não precisamos dele! Ao inferno com a redenção. Somos os filhos indesejados de Deus. Ótimo! [...] você tem que se render. Primeiro tem que saber, não temer e saber que um dia você vai morrer. Apenas quando perdemos tudo, é que somos livres para fazer qualquer coisa (CLUBE..., 1999, 1:02:27-01:04:07).

Dessa forma, pode-se perceber a tortura física e psicológica para trazê-lo à alienação que ele prega. Mais uma vez, isso ocorre com o recurso do grotesco crítico e do chocante, a fim de que o telespectador perceba a relevância da cena. É apenas quando ele aceita a dor que Tyler despeja vinagre para neutralizar a reação. Quando ele está se contorcendo no chão, Tyler diz “Parabéns. Você está um degrau mais próximo do fundo” (CLUBE..., 1999, 1:04:22-01:04:25). É nessa cena que é possível compreender melhor quem Tyler é de verdade e que seu propósito é alienar, e não libertar. Dessa forma, é possível notar que o desejo de Tyler é corrompê-lo.

Em consonância com a tentativa de corrupção do narrador, Tyler começa a recrutar homens de forma que essas pessoas passam a aparecer na porta da casa deles para se candidatarem a algo, que até então é desconhecido. Dessa forma, esses homens devem passar por testes de perseverança que são compostos por tortura física e psicológica. “Se o candidato é jovem, diga-lhe que é muito jovem. Se é velho, diga-lhe que é muito velho. Se espera 3 dias sem comida, abrigo e alimento, então entra e começa o treinamento” (CLUBE..., 1999, 1:27:50-1:28:03). O próprio narrador não sabe o que é esse treinamento, mas segue exatamente o que Tyler pediu. Sobre isso, ele diz “Cedo ou tarde, todos nos tornávamos o que Tyler queria” (CLUBE..., 1999, 1:28:51-1:28:54); “Tyler armou um exército. Por que Tyler Durden queria um exército? Com que fim? Para qual bem maior? Confiávamos em Tyler (CLUBE...,

1999, 1:30:44-1:31:06). Estas passagens mostram que o narrador está completamente imerso nas palavras de Tyler, de forma que a corrupção do eu está praticamente conquistada.

Em *O médico e o monstro*, Jekyll sente-se reprimido em sua vida, portanto, estar na pele de Hyde representa uma fuga aos padrões conservadores da sociedade e de suas represálias. A violência que Hyde comete é reflexo de sua falta de freio moral, empatia e culpa. Neste ponto, destaca-se a forma como Sir Carew foi morto: ele fora assassinado a bengaladas em um surto de ódio de Hyde. Este surto foi desencadeado, porque Hyde ficou muito tempo preso dentro Jekyll. Dessa forma, é possível notar que a violência faz parte da natureza de Hyde, faz parte de quem ele é.

Em consonância com a natureza de violenta de Hyde, Durden e seu clube também a compartilham, mas de forma mais organizada. Nesse âmbito, a paródia aliada à ironia “transcende a mimese ingênua e adquire uma dimensão aberta que pode convidar-nos à posterior especulação” (MUECK, 1995, p. 95), ou seja, a natureza violenta e descontrolada de Hyde é subvertida no clube violento e controlado de Tyler para fomentar, por meio da ironia, a especulação. Sendo assim, o clube tem regras, que são descumpridas pelo narrador em um embate, no qual ele deixa o rosto de seu oponente desfigurado. Ao passo que o protagonista desfere socos, a plateia chega cada vez mais perto, mas nunca o impede. Ele percebe o que fez e apenas se levanta e vai embora, restando aos demais membros levarem o homem espancado ao hospital:

Figura 2 – Cena do filme Clube da luta – Plano 2 (1:36:40)



Fonte: CLUBE da luta. Direção de David Fincher. Produção de Art Linson, Ceán Chaffin, Ross Grayson Bell. Roteiro de Jim Uhls. [S.l.]: 20th Century Fox, 1999. (139 min.), DVD, son, color.

Figura 3 – Cena do filme Clube da luta – Plano 3 (1:37:08)



Fonte: CLUBE da luta. Direção de David Fincher. Produção de Art Linson, Ceán Chaffin, Ross Grayson Bell. Roteiro de Jim Uhls. [S.l.]: 20th Century Fox, 1999. (139 min.), DVD, son, color.

Tanto em *O médico e o monstro* quanto em *Clube da luta*, o assassinato e o espancamento resultam no grotesco escatológico, que se transforma em crítico, ambos propostos por Sodré e Paiva (2014), visto que o corpo e rosto dos homens são transmutados em uma massa de sangue e carne. Inclusive, Hyde atacou sir Carew com tanta agressividade, que quebrou a bengala no processo e, simplesmente, deixou o corpo do homem no local. O oponente do narrador, por outro lado, fica com o rosto

enfaixado e, posteriormente, inchado durante o restante da duração do longa. Essa luta segue no caminho oposto às regras do clube:

A primeira regra do clube da luta é: não falar sobre o clube da luta; A segunda regra do clube da luta é não falar sobre o clube da luta; A terceira regra do clube da luta é se alguém falar basta, perder o equilíbrio, se esgotar a luta acaba. Quarta regra: as lutas são só entre duas pessoas; Quinta regra: só uma luta por vez; Sexta regra: sem camisa, sem sapatos; Sétima regra: as lutas continuam até que haja um vencedor; E a oitava e última regra: se esta é sua primeira noite no clube da luta, você terá que lutar (CLUBE..., 1999, 42:55-43:38).

A partir do trecho, nota-se que, de acordo com as regras internas da narrativa e do próprio clube, esta luta é grotesca, porque quebra as regras. Segundo Kayser (2009 p. 159), para algo ser grotesco, é necessário que o que era familiar e comum passe a ser estranho dentro de seu contexto. Portanto, as demais lutas estão inseridas em um contexto em que são permitidas e incentivadas, ou seja, o confronto corpo a corpo é a normalidade. Logo, esses embates não são grotescos – o que, por si só, já se torna grotesco uma vez que a preservação do corpo é sublime.

Estas regras dão ao narrador uma sensação de estar no controle não apenas do clube, mas de sua própria liberdade. Entretanto, o porta-voz é Tyler; é sempre ele quem fala. A partir disso, esses homens entram no mesmo torpor do qual o narrador está inserido. Eles experimentam a admiração, o deslumbramento e o apaixonamento, e começam a seguir cegamente as ordens de Tyler. Ele se torna um padrão, um exemplo a ser seguido, um mito – outra variante do grotesco uma vez que a individualidade, e não o individualismo, é sublime.

Como dito anteriormente, é a repressão (grotesca) que gera o duplo. Esses duplos, Hyde e Durden, querem aniquilar os originais para se tornarem o eu principal. Em ambos os casos, o sono representa um terreno em que o duplo consegue ganhar poder. Quando Jekyll começa a perder o controle das transformações, Hyde consegue se libertar nesse momento de fragilidade do eu principal. Sob o enfoque de *Clube da luta*, Tyler se manifesta durante os episódios de insônia do narrador. “Durante seis meses, não consegui dormir. Quando se tem insônia, nada é real. Tudo é distante. Tudo é uma cópia de uma cópia de uma cópia” (CLUBE..., 1999, 3:55-4:08). “Quando você tem insônia, você nunca está realmente dormindo. E nunca está realmente acordado” (CLUBE..., 1999, 12:55-13:00).

O narrador descobre apenas na última meia hora do filme que Tyler é seu duplo. Dessa forma, ao dizer que a insônia torna tudo distante ou que tudo parece uma cópia não mostra o efeito da insônia, mas, na verdade, mostra o efeito que a emergência de Tyler causa no narrador. Desse modo, Tyler se manifesta durante os episódios de insônia, de forma que, quanto mais tempo o narrador passa acordado, menos controle ele tem sobre seu próprio corpo. É justamente por isso que o narrador descreve a insônia de uma maneira tão específica, como se ele estivesse e não estivesse ali. Isso ocorre, pois ele está lá em alguma parte de seu subconsciente, mas é Tyler quem está no controle.

Em *O médico e o monstro*, Hyde nasce apenas quando Jekyll bebe o composto. Todavia, não é possível saber quando Durden nasce. O telespectador sabe que o narrador estava há seis meses sem dormir, ou seja, Tyler nascera havia pelo menos seis meses. Desse modo, é possível saber a causa do duplo, a opressão gerada pelo sistema capitalista, mas não é possível determinar o fator decisivo gerador do duplo. No entanto, a destruição do apartamento é o gatilho físico para que Tyler emergja das sombras. É apenas a partir da explosão no apartamento que ele e o narrador começam a se relacionar. É desse ponto em diante que se inicia o processo de corrupção do eu com o objetivo de aniquilá-lo.

Embora os duplos tenham a intenção de assumir o controle, o encerramento é diferente para cada obra. Jekyll e Hyde se metamorfoseiam de forma que duplicado e duplicata se tornam o eu principal. O narrador, por outro lado, consegue vencer Tyler, matando-o com um tiro. Todavia, no final, o clube consegue instaurar o caos ao explodir os prédios de cooperativa de crédito:

Figura 4 – Cena do filme Clube da luta – Plano 4 (2:15:42)



Fonte: CLUBE da luta. Direção de David Fincher. Produção de Art Linson, Ceán Chaffin, Ross Grayson Bell. Roteiro de Jim Uhls. [S.l.]: 20th Century Fox, 1999. (139 min.), DVD, son, color.

Nesse sentido, ambas as obras possuem rupturas físicas que levam os personagens ao processo de corrupção e descaracterização do eu geradas pela destruição. Na novela, Jekyll bebe o composto e sente as piores dores já imaginadas de forma que seu corpo original é destruído para que incorpore outro. No final, ele descobre que o composto nunca fora puro, o que leva o leitor a compreensão de que algo maculado não poderia gerar bons frutos. O narrador, por outro lado, tem seu apartamento destruído, o que o obriga a romper seus padrões de vida e o leva a Tyler. Seu apartamento era sua vida. Portanto, perdê-lo era o mesmo que morrer e perder os propósitos de viver. Essa situação traça um paralelo com as explosões que instauram o caos final, ou seja, o padrão de vida do narrador teve uma ruptura que vai obrigá-lo, novamente, a embarcar no desconhecido, fazendo um paralelo com o mundo grotesco proposto por Kayser (2009, p.159), em que as configurações de mundo são transmutadas para o sombrio, caótico e bizarro, nascendo assim “algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas” (KAYSER, 2009, p. 20). Assim, ainda seguindo o viés de Kayser (2009, p. 159), este novo mundo apresentado significa o colapso do antigo e, cabe ao narrador, enfrentar a nova realidade causada por seu duplo.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As análises de *O médico e o monstro* e *Clube da luta* mostram como a sensação de pertencimento e a falta de autoconhecimento levam o eu a extremos. Desse modo, a sociedade mostra-se como um grande sistema de repressão social. Se, na Era Vitoriana, as pessoas tinham que seguir um código de conduta rígido para serem aceitas nos círculos sociais, a contemporaneidade moldada pelo capitalismo selvagem descaracteriza o indivíduo.

Portanto, por esse viés, Jekyll é reprimido pelo peso social que seu nome carrega. O narrador, por outro lado, não tem nome justamente para representar a sua falta de identidade provocada pelo sistema econômico supracitado, que desumaniza os indivíduos ao enxergá-los como uma engrenagem de uma máquina que objetiva apenas o lucro.

Assim, a tradução do título da novela distancia-se da mensagem que a narrativa passa, visto que designar Hyde como um monstro o distancia do que ele é: um humano. Chamá-lo dessa forma é o mesmo que colocar maldade como algo exterior ao ser humano quando, na verdade, a maldade é uma construção social e, no caso de Hyde, é uma escolha. O sadismo e a violência são apenas o reflexo de uma sociedade doente e da desigualdade social.

A partir disso, a novela tece uma crítica ao processo de repressão. Logo, por meio da personalidade dividida, é possível perceber os dois lados humanos do eu, a dicotomia entre moralidade e amoralidade. Dessa forma, Brunel defende que “A moral da história parece dizer que o prazer leva ao crime, mas sob outra perspectiva, o que a novela nos mostra é o fracasso do processo de repressão” (BRUNEL, 2005, p. 277).

Tyler, por outro lado, seduz pessoas socialmente reprimidas e lhes presenteia com um falso propósito. Esse processo de sedução e corrupção se dá por meio do sentimento de pertencimento, ou seja, ele usa pessoas em situação de vulnerabilidade psicológica e os faz sentir parte de algo maior do que eles próprios. O antagonista constrói, por meio de sua oratória, discursos radicais que colocam aqueles homens oprimidos como protagonistas e promete uma mudança no sistema.

Por esse viés, é possível associar a persona de Tyler à de líderes da sociedade real como, por exemplo, Adolf Hitler e Charles Manson, que usaram

pessoas em situação de vulnerabilidade para serem coniventes e/ou cometerem atos vis que resultaram em atos extremos como o assassinato e a tortura.

A partir do mito do duplo e de elementos grotescos, as obras conseguem expor como os sistemas de poder oprimem o indivíduo e despedaçam o eu. Neste sentido, a questão referente ao equilíbrio é de suma importância para que o eu se preserve intacto. A atemporalidade das duas obras vem apenas comprovar isso.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Adenilton Tavares. O mito do duplo, androginia e imago dei: uma ponte entre Bíblia e Literatura. **Protestantismo em Revista**, São Leopoldo-RS, v. 34, p. 26-41, 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.22351/nepp.v34i0.1746>. Disponível em: <http://periodicos.est.edu.br/index.php/nepp/article/view/1746>. Acesso em: 01 ago. 2023.
- ALAVARCE, Camila da Silva. **A ironia e suas refrações**: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso. São Paulo: Cultura acadêmica, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. São Paulo: UNESP, 1988.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, polifonia e enunciação. *In*: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. (org.). **Dialogismo, polifonia e intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp, 1994. cap 1. p. 1-10.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Geográfica, 1999.
- BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- CLUBE da luta. Direção de David Fincher. Produção de Art Linson, Ceán Chaffin, Ross Grayson Bell. Roteiro de Jim Uhls. [S.l.]: 20th Century Fox, 1999. (139 min.), DVD, son, color.
- DUSI, Nicola. Tradução, adaptação e transposição. *In*: AGUIAR, Daniella; QUEIROZ, João. (org.). **Tradução, transposição e adaptação semióticas**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2016. p. 53-68.
- ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa**. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- FÁVERO, Leonor Lopes. Paródia e dialogismo. *In*: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. (org.). **Dialogismo, polifonia e intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp, 1994. cap 1. p. 49-63.
- FRANÇA, Júlio. O insólito e seu duplo. *In*: GARCÍA, Flávio; MOTTA, Marcus Alexandre. (org.). **O insólito e seu duplo**. Rio de Janeiro: UERJ, 2009. p. 273-277.
- HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Rio de Janeiro: Almedina, 1989.
- KAYSER, Wolfgang. **O grotesco** – configuração na literatura e na pintura. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

KRENAK, Edson. Pokrane e Kren, por que não havia gêmeos entre os krenak. In: Vários autores. (org.). **Nós uma antologia de literatura indígena**. Companhia das Letras: São Paulo, 2019. p. 107-118.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. As faces do duplo na literatura. *In*: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo Alves de. (org.) **Discurso, memória, identidade**. Porto Alegre: Sagra Luzato, 2000, p.111-123.

MUECK, Douglas Colin. **A ironia e o irônico**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

PAIVA, Raquel; SODRÉ, Muniz. **O império do grotesco**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

SALLES, Juliana Rodrigues. Intertextualidade em Eça de Queirós: muito além das releituras e recortes de obras outras, um processo de criação e amadurecimento. **Letras em Revista**, Teresina-PI, v. 6, n. 1, p. 353-363, 15 abr. 2015. Disponível em: <https://ojs.uespi.br/index.php/ler/issue/download/9/Intertextualidade%20em%20E%20C3%A7a%20de%20queir%C3%B3s%3A%20muito%20al%C3%A9m%20das%20rele>. Acesso em: 03 ago. 2023.

SILVA, Alexandre Meireles da. **Literatura inglesa para brasileiros**. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006.

STEVENSON, Robert Louis. **O médico e o monstro**. Rio de Janeiro: Antofágica, 2020.

WEBER, Max. **A Ética Protestante e o “Espírito” do Capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.