

O AUTOR COMO DUPLO E O DUPLO COMO AUTOR: O
INQUIETANTE EM *JANELA SECRETA, SECRETO JARDIM*,
DE STEPHEN KING



THE AUTHOR AS A DOUBLE AND THE DOUBLE AS NA
AUTHOR: THE UNCANNY IN “SECRET WINDOW,
SECRET GARDEN”, BY STEPHEN KING

Ricardo Cabral Penteado¹
UNICENTRO, Brasil

Ricardo André Ferreira Martins²
UENP, Brasil

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | O AUTOR
RECEBIDO EM 18/09/2017 • APROVADO EM 18/05/2018

Abstract

The present study discusses the problematic of the double to analyze the work “Secret Window, Secret Garden” (1992), by Stephen King. Therefore, we list Sigmund Freud's concept of "uncanny" to guide our analysis. King's work allows exploring this perspective, as it presents the

character Mort Rainey after a trauma from his divorce, creating a double called John Shooter, which represents all his repressions and claims the authorship of a work written by Mort.



Resumo

O presente estudo discute a problemática do duplo, a fim de analisar a obra *Janela secreta, secreto Jardim* (1992) de Stephen King. Para tanto, elencamos o conceito de “inquietante”, de Sigmund Freud, para nortear nossa análise. A obra de King permite explorar tal perspectiva, uma vez que apresenta a personagem Mort Rainey, após um trauma decorrente de seu divórcio, criando um duplo denominado John Shooter, que representa todos os seus recalques e reivindica a autoria de uma obra escrita por Mort.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Double. Uncanny. Authorship.

PALAVRAS CHAVE: Duplo. Inquietante. Autoria.

Texto integral

Encontrar palavras para o que se tem diante dos olhos, como isso pode ser difícil. Mas, quando vêm, elas batem o real com pequenas marteladas até que nele tenham gravado a imagem como numa chapa de cobre.

Walter Benjamin.

Introdução

A partir do século XVIII, com as narrativas fantásticas românticas, o duplo se tornou recorrente, conhecido pelo termo *Doppelgänger*³, o qual aparece primeiramente no romance *Siebenkäs*, de Jean Paul Richter. Esse termo significa, segundo Brunel (2000), o segundo eu, “aquele que caminha ao lado”, “companheiro de estrada”. Para Gonçalves Neto (apud BRAVO, 2002), o duplo, até o final do século XVI, foi marcado pela “homogeneidade quando funcionava como semelhança física entre duas criaturas” (p. 28). Mas, após o seu aparecimento como *Doppelgänger*, o duplo representa a perda da identidade e a trajetória para reencontrá-la.

O duplo é uma entidade que, a partir do descolamento do Eu originário, se torna autônoma, mas que nunca abandona uma relação simbiótica com este. De acordo com Gonçalves Neto (2011), o duplo multiplica e duplica o eu, e se autonomiza justamente no seu desdobramento. O duplo se metaboliza e ganha importância somente na presença do eu, longe dele é neutro e transparente.

Carla Cunha (2009) apresenta duas modalidades de duplo. Para a teórica, duplo endógeno é aquele que apresenta um perfeito desdobramento do sujeito duplicado, podendo ter uma relação de cumplicidade ou antagonia. Como exemplo, cita *O retrato de Dorian Gray* (1945), de Oscar Wilde. E, finalmente, duplo exógeno, que é aquele que se forma

[...] extrinsecamente a esse 'eu'. O *Duplo* pode ser mais do que uma parte integrante do 'eu' e pode originar-se diferentemente sem que tenha de surgir necessariamente da sua interioridade. É possível alguém vir a reconhecer em outrem o seu *Duplo*." (GONÇALVES NETO, 2011.)

Gonçalves Neto (2011) aponta, a partir de Freud, a partir da descoberta do inconsciente, a ideia de "fragmentação da identidade [...], pois o homem, até então, acreditava ter pleno domínio sobre si, sem imaginar que suas ações estão diretamente ligadas a seus inconscientes" (p. 30). Portanto, com base na leitura da obra freudiana a respeito do conceito de *duplo*, podemos destacar os conceitos que se abriram a partir do texto *O Inquietante*⁴ (1919), princípio da segunda tópica freudiana, na qual instaura a destruição, a repetição, a compulsão para a repetição e a morte. Partindo da reflexão epistemológica do termo *das Unheimliche*, que dá título a esse estudo, encerra a primeira parte propondo que *heimlich* e *unheimlich* são termos opostos, mas que possuem um traço em comum. Pode-se dizer que seriam o familiar estranhamente inquietante. A união de uma dicotomia antagonica. O familiar e o inquietante se unem.

Para a teoria freudiana, o duplo ou o sócia podem ser percebidos como:

O surgimento de pessoas que, pela aparência igual, devem ser consideradas idênticas, a intensificação desse vínculo pela passagem imediata de processos psíquicos de uma para a outra pessoa – o que chamaríamos de telepatia –, de modo que uma possui também o saber, os sentimentos e as vivências da outra pessoa; a identificação com uma outra pessoa, de modo a equivocar-se quanto ao próprio Eu ou colocar um outro Eu no lugar dele, ou seja, duplicação, divisão e permutação do Eu – e, enfim, o constante retorno do mesmo, a repetição dos mesmos traços faciais, caracteres, vicissitudes, atos criminosos, e até de nomes, por várias gerações sucessivas. (FREUD, 2010, p. 351)

Neste mesmo texto, Freud cita o duplo a partir dos estudos de Otto Rank, o qual trata da representação duplicada da imagem especular, das sombras, do espírito protetor e da morte. Para Rank, em *O Duplo* (1914), o duplo é primordialmente a fuga da aniquilação, pois, considerando a existência de uma alma imortal, estamos obtendo sucesso sobre a morte. O mesmo inquietante vai explorando e aflorando para o sujeito (eu) sua impureza, mostrando-se primeiro

como um senso de autocrítica (uma espécie de Grande Outro lacaniano) que, aos poucos, vê-se separada do próprio eu, formando um duplo.



O duplo é um campo vasto para os estudos psicanalíticos, muito além do narcisismo primordial. Assim, para Freud, o duplo é essencialmente inquietante, pois é uma criação do eu que se desprende e tornou-se “algo terrível, tal como os deuses tornam-se demônios após o declínio de sua religião” (FREUD, 2010, p. 354).

Nas palavras de Freud:

... o efeito inquietante é fácil e frequentemente atingido quando a fronteira da realidade é apagada, quando nos vem ao encontro algo real que até então víamos como fantástico, quando um símbolo toma a função e o significado plenos do simbolizado, e assim por diante. (FREUD, 2010, p. 364).

Ou seja, quando algo anteriormente familiar se torna estranho ou ao contrário. É o estranhamente familiar que o inquietante representa.

Conforme Freud, o sentimento de maior inquietude é a morte, desde nossos mais longínquos ancestrais até aos dias de hoje, uma vez que somos pautados pelo princípio da mortalidade: “todo homem é mortal”. Não há um só homem que não tenha pensado no seu destino fatídico, algo tão explorado pelas religiões. A morte tem uma relação importantíssima com o inquietante, e, por sua vez, com o duplo. O inquietante é o familiar, anteriormente esquecido, que volta como algo diferente e estranho. Como, por exemplo, a inquietude de muitos homens em relação à genitália feminina, remetendo-os a um lugar outrora familiar, mas esquecido pelo inconsciente como ventre da mãe.

O duplo é marcado pelo horror, pelo incômodo e pelo estranhamento. Freud relata que viu um homem velho de gorro aparecer em seu vagão, em determinada viagem. Quando ele se levanta para melhor enxergá-lo, percebe que o rosto do velho era idêntico ao dele. Em seguida, toma consciência de que se tratava de sua própria imagem espelhada no vidro. Esse relato serve de exemplo para o inquietante de Freud, pois ele percebeu que, mesmo estranho, aquele rosto era familiar, a tal ponto que teve que se levantar para melhor percebê-lo. A duplicação de Freud o assustou, pois nem mesmo ele conseguiu reconhecer-se refletido no espelho.

Como se pode ver, a maioria dos exemplos propostos por Freud são literários. Conquanto deve-se salientar, como afirma o fundador da psicanálise, que o mundo da fantasia ou o mundo literário e seus acontecimentos são menos inquietantes do que se ocorressem na realidade. Como nos contos de fada, por exemplo. O inquietante se apresenta equivalentemente à entrega do leitor ao texto, do estabelecimento mútuo de aceitação e negação do que lhe é apresentado. Comum na literatura fantástica, conceituada por Tzvetan Todorov, que afirma, em *Introdução à Literatura Fantástica* (1999), que esse gênero literário se baseia na “integração do leitor no mundo dos personagens; define-se pela percepção ambígua [dupla] que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados” (TODOROV, 2007, p. 37).

O duplo como autor e o autor como duplo

Em *Janela Secreta, Secreto Jardim* (1992), de Stephen King, ocorre algo de tal natureza. Há a apresentação de um pacto com o leitor ao longo da narrativa, o qual oscila entre crer na existência real de John Shooter, aquele que reivindica a autoria da novela homônima, ou considerá-lo como um reflexo do *alter ego* de Mort Rainey, por isso caracterizando-se como literatura fantástica. O inquietante, conforme afirma Freud, é aquilo ou aquele que outrora foi familiar, e retorna diferente, estranho. Dessa forma, pode-se ler o duplo como algo perturbador, estranho, amedrontador. Em suma, inquietante.

Morton Rainey é, para todos os efeitos e para a economia da narrativa e dos personagens, apenas Mort. Mort, no entanto, em uma leitura anagramática ou interpretação semântica inicial, é morte, perda, fragmentação. Mort[e] de um dia para o nascimento do outro. Nesse contexto interpretativo, em plena meia noite, ou depois da meia noite, é que nasce seu sucessor, seu duplo, John Shooter. Shooter (atirador) aquele que possuiu a arma da dessubjetivação de Mort[e], que assassina Mort, que significa o renascimento da Mort[e]. Atirador que não possui armas, mas ferramentas de carpintaria e marcenaria, provindas da garagem de Mort[e], vindas do mais profundo baú escondido que é o inconsciente de Mort[e].

A trama de Stephen King inicia com a chegada de um estranho que bate na porta de Morton Rainey, reivindicando a autoria da obra “Janela Secreta, Secreto Jardim”. Este estranho, John Shooter, acusa Mort de roubar sua história. Tudo porque, em uma viagem, Shooter, escritor fracassado, ao ler um livro, se depara com sua história. Em estado de cólera, vai até a residência de Mort para tirar satisfações. Desde sua chegada, a vida de Mort muda drasticamente. São inúmeros os fatos que começam a retornar, como um álbum de fotografias perdido propositadamente. No entanto, a vida de Mort começou a desmoronar desde o divórcio com sua ex-mulher, Amy. E é em torno desse evento traumático que a narrativa se engendra. As aspirações, os desejos, as decepções que permearam a vida de Mort acontecem antes e depois do divórcio. Sua criatividade para escrever cessa. Ele não consegue escrever “nada que valesse a pena desde que deixara Amy” (KING, 1992, p. 233), marcando a sua metafórica morte como autor.

Em *Janela Secreta, Secreto Jardim* (1992), o aparecimento do duplo da personagem Mort Rainey se dá logo no início da narrativa, com a apresentação de John Shooter, exatamente quando afirma uma relação exclusiva entre os dois: “Não precisamos de estranhos para resolver isso, Sr. Rainey. É um caso estritamente entre nós dois” (KING, 1992, p. 236). Uma vez que, além de próximos, são estranhamente familiares, como no inquietante freudiano.

Com o desenrolar da narrativa, é possível perceber a familiaridade que Mort vai estabelecer para decifrar o seu duplo. John Shooter é ao mesmo tempo Mort, Ted Milner (atual marido de Amy) e John Kintner (amigo de Mort nos tempos da

faculdade), aglomerando somente as características que ferem a integridade do eu de Mort. John Kintner era o prodígio da classe de Mort, o número um na classe de produção literária, enquanto ele era o segundo. Quando Kintner desaparece, Mort chega a roubar uma das histórias dele, chamada “Milha de Ranúnculos”, a qual foi publicada em uma revista. O que causa certa fúria em Mort, pois suas histórias foram recusadas inúmeras vezes. O nome “John” é atribuído em referência a esse personagem.

Ted Milner é o atual marido de Amy, a única mulher que, segundo a narrativa, Mort amou, nele se encontra o maior desejo de morte por parte de Mort. Em diversas passagens dessa novela, é possível perceber certo asco em relação àquele que tomou o seu lugar. De Ted Milner vem o sotaque sulista e o sobrenome Shooter, que faz referência à cidade natal de Ted, Shooter’s Knob. E, dele próprio, Mort, John Shooter possui a culpa pelo roubo, como se Mort devesse pagar na mesma moeda pelo roubo da história de John Kintner. Na citação abaixo, Mort Rainey se depara com o que ele acredita ser seu duplo (John Shooter) no banheiro:

Girou a maçaneta da porta do banheiro e a escancarou, empurrando-a contra a parede com tanta força que rasgou o papel de parede e destroçou a dobradiça inferior, mas lá está ele, lá estava ele, avançando com uma arma erguida, os dentes expostos em um sorriso de homicida, os olhos insanos, absolutamente insanos, e Mort baixou o atizador em um golpe sibilante, havendo tempo apenas suficiente para perceber que Shooter também esgrimia um atizador, e para perceber que Shooter não usava seu chapéu preto de copa redonda, e para perceber que não era Shooter em absoluto, para perceber que era ele, que o louco era ele, mas então o atizador estilhaçou o *espelho* acima da pia e choveram estilhaços de vidro com o reverso prateado por todos os cantos, cintilando à claridade penumbrosa, enquanto o armário de remédios caía dentro da pia. A portinhola encurvada se abriu com uma boca ofegante, cuspidando frascos de xarope para tosse, de iodo e de Listerine.

- *Matei um maldito, um fodido espelho!* - berrou ele esganiçadamente.

[...] Sua voz rouca, estranha e sem entonação. Não tinha a menor semelhança com sua própria voz. Era como ouvir-se em uma fita gravada, pela primeira vez. (KING, 1992, p. 290 - 291)

Esse trecho pode ser encarado como um exemplo do conceito de inquietante proposto por Freud, pois, como vimos, o personagem, ao chegar ao banheiro, acredita estar pronto para enfrentar seu duplo e empunha até um atizador a fim de feri-lo. Mas, à medida que vai percebendo, a imagem começa a se tornar dúbia, e alguns traços estranhamente familiares aparecem, como a ausência do chapéu (marca maior do duplo de Mort Rainey). Quando estilhaça o espelho, percebe que aquilo não passava de uma representação, e, o mais agravante, uma representação dele próprio. Mort, nessa passagem, aproxima-se da própria experiência de Freud com o inquietante, pois não se reconhece no espelho ao enfrentá-lo. Da mesma

forma, a alusão ao espelho, recorrente em toda a psicanálise de Freud a Lacan, tem um parentesco muito nobre na tradição literária que liga Stephen King ao seu mestre, Edgar Allan Poe, no conto “William Wilson”:



Nesse instante alguém tentou abrir a porta. Apressei-me a impedir qualquer intromissão e depois imediatamente voltei ao meu antagonista moribundo. Mas que linguagem humana pode retratar adequadamente *aquele* espanto, *aquele* horror que se apossaram de mim diante do espetáculo que então se apresentou aos meus olhos? O breve momento em que desviei a atenção havia sido suficiente para produzir, aparentemente, uma mudança palpável no canto superior ou mais distante do quarto. *Um grande espelho* – assim de início me pareceu, em minha confusão – agora se via onde antes nada disso era perceptível; e, quando caminhei em sua direção tomado por extremos de terror, *minha própria imagem*, mas com as feições pálidas e salpicadas de sangue, avançou para ir ao meu encontro com um andar débil e vacilante.

Assim me parecia, afirmei, mas não. Era meu antagonista – era Wilson, que então se punha de pé diante de mim, sofrendo as agonias da morte. Não havia sequer um fio em todo o seu traje – sequer uma linha em todos os marcados e singulares contornos de seu rosto que não fossem, mesmo na mais absoluta identidade, *os meus próprios!*

Era Wilson; porém não mais falava num sussurro, e eu poderia ter imaginado que era eu mesmo quem falava quando disse:

“Venceste, e me rendo. E contudo, daqui por diante também estás morto – morto para o Mundo, para o Céu e para a Esperança! Em mim existias – e, em minha morte, vê por esta imagem, que é a tua própria, quão absolutamente assassinaste a ti mesmo.” (POE, 2012, p. 45-47).⁵

Como nota-se a partir da narrativa de Poe, a estrutura literária do inquietante, em termos intertextuais, segue o mesmo arquétipo até alcançar a narrativa de King em *Janela Secreta, Secreto Jardim*. Portanto, da mesma forma, Mort não consegue dividir o que é seu duplo e o que é ele mesmo. Além disso, é necessário comentar que o inquietante de Freud é a própria representação do recalçado: algo que outrora era familiar, mas retorna como estranho, como inquietante. John Shooter representa esse inquietante, pois é um duplo que expressa os recalques de Mort. Na obra de King é possível perceber, também, uma pletera de elementos físicos que remetem ao inquietante: o manuscrito, John Shooter, o chapéu, o cigarro, o lugar e a máquina de escrever. Ao ver o manuscrito de Shooter, Mort percebe naquelas folhas algo que era estranho, mas familiar ao mesmo tempo: “Depois que a gente exerce o ofício por algum tempo, pensou ele, nunca deixa de reconhecer a aparência de um manuscrito” (KING, 1992, p. 230). Com essas palavras logo no início da narrativa, Mort dá indícios de que esse manuscrito, por mais comum que possa parecer, tem importância e familiaridade. Era um manuscrito datilografado, como costumava produzir anteriormente. O manuscrito, bem como o rosto de John Shooter, produzem essa nuance inquietante, da qual Freud nos fala. Ao se deparar

com o duplo, mostra o paradoxo da natureza do próprio inquietante. Ao mesmo tempo que nega conhecer John Shooter, sabe que isso é mentira, sente-se idiota por afirmar que não o conhece:

- E então? perguntou ele, quando Rainey continuou calado.
- Não o conheço – disse Rainey finalmente.
Era a primeira coisa que dizia, desde que se levantara do sofá e viera abrir a porta. Tais palavras soaram francamente idiotas a seus próprios ouvidos. (KING, 1992, p. 230)

O chapéu, sem dúvida, é uma das marcas mais importantes da obra, pois destaca a diferença entre o eu e o outro. Shooter, sem o chapéu, parece com Mort, assim como Mort, com o chapéu, assemelha-se a Shooter. O chapéu simboliza Shooter. É uma marca que define sua personalidade física e psíquica. Mas, é somente no final da narrativa que Mort percebe que aquele chapéu pertencia a ele próprio.

O homem, no entanto, sentou-se atrás do volante, parando apenas para tirar o chapéu preto e jogá-lo no assento ao lado. Quando bateu a porta e ligou o motor, Mort pensou: Há algo diferente nele. (KING, 1992, p. 229) [...]

Amy reconheceu o chapéu. – onde foi que você encontrou essa coisa velha? No sótão? As batidas do coração ritmavam a sua voz, fazendo-a gaguejar. Ele devia tê-lo achado no sótão. Desprendia um forte cheiro de naftalina até onde ele estava. Mort comprara aquele chapéu anos atrás, em uma loja de presentes na Pensilvânia. [...] Ela cultivava um pequeno jardim na casa de Derry, no ângulo em que a casa se encontrava com a adição que era o estúdio. O jardim era dela, porém Mort frequentemente ia para lá, semeá-lo, quando as voltas com alguma ideia. Quando fazia isso, costumava usar o chapéu. Diria que o chapéu era para pensar. Ela o recordava olhando-se certa vez em um espelho (figurar em um livro como um autor) com o chapéu na cabeça, e brincado que devia tirar uma foto, para figurar na capa solta de um livro. ‘Quando o ponho’, Mort havia dito, ‘pareço um homem da roça, segurando um arado atrás do traseiro de uma mula’. (KING, 1992p. 339)

O chapéu de Shooter simboliza uma máscara que Mort resolveu vestir. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2009), máscara pode ser um objeto que exterioriza as tendências demoníacas, nas quais aspectos duplos se confrontam, lugar pelo qual se expulsaria os aspectos inferiores, satânicos. A máscara não esconde, ao contrário, revela o que é preciso “por a correr” (p. 596).

Shooter agora se levantava. A parte inferior de seu rosto era uma máscara sangrenta. A máscara se fendeu abrindo-se, e mostrou os dentes frontais de Mort Rainey, entortados na queda. Ela podia

recordar-se, passando a língua por aqueles dentes. (KING, 1992, p. 339) [...] Caiu exatamente onde Shooter deixara seu manuscrito. Rolou o corpo e o viu chegando. Ele agora contava apenas com as mãos nuas, mas estas pareciam ser mais do que suficientes. Os olhos dele eram implacáveis, firmes e horrivelmente gentis, abaixo da aba do chapéu preto. (KING, 1992, p. 340)

Ao revirar seu passado, Mort transporta seu duplo para uma realidade traumática. Quando volta a fumar aquele antigo cigarro, o gosto amargo não é só do alcatrão invadindo novamente sua boca, mas, sim, do seu passado, o gosto particular e insólito daquele que reflete o estado das coisas que estavam naquela gaveta onde encontrou-o. É o passado e o familiar que retorna com outro gosto, um gosto estranho, um gosto de intranquilidade e desequilíbrio:

Fazia quatro anos que Mort deixara de fumar, e se houvesse algum cigarro sobrando naquela casa, era ali que os encontraria. Se encontrasse alguns, ele os fumaria. [...] Ele podia perceber, naquelas gavetas, camadas que eram quase geológicas – camadas de vida estival, congeladas e imóveis. E isso era calmante. Mort terminou com uma gaveta e passou para a seguinte, o tempo todo pensando em John Shooter e como a história de John Shooter – sua história, porra! – o deixava sentindo-se. (KING, 1992, p. 238)

John Shooter representa, portanto, aquilo que retorna, o recalque, o indesejado, as mazelas que feriam o eu de Mort, e esse asco tem relação com a própria origem de Shooter, que ele classifica como desprezível:

Sei que uso roupas desprezíveis, que dirijo um veículo desprezível e venho de uma longa linha de gente desprezível, talvez isso me tornando também desprezível, mas não me torna, necessariamente, um desprezível estúpido. Um burro. (KING, 1992, p. 248)

No que tange ao elemento máquina de escrever, pode-se perceber uma recorrência novamente inquietante, ao passo que Mort antes produzia suas obras em manuscritos datilografados. Quando o apogeu do fortalecimento do duplo se consolida, a máquina de escrever velha toma o lugar do moderno processador de texto. É o passado de Mort que volta a assombrá-lo. É a prova da escritura do manuscrito de John Shooter, manuscrito redigido por Mort nesta mesma máquina de escrever, mas escondido de alguma forma nas camadas mais profundas possíveis do seu eu. Shooter revela-se, afinal, como Rainey. O que dispara o tiro (shoot, shooter) é o que afinal cai como chuva (rain, rainer):

E o aposento estava vazio. No entanto Shooter estivera ali, sem sombra de dúvida. Claro. O processador de texto de Mort jazia no chão, a tela era como um olho espiando, estilhaçado. Shooter acabara com o processador. Em cima da mesa ocupada antes por ele havia uma velha máquina de escrever Royal. [...] Havia um manuscrito encostado no teclado. [...] Era 'Janela secreta, secreto jardim'. [...] Caminhou para a máquina de escrever como que hipnotizado e pegou o manuscrito. [...] O processador de texto Wang e a impressora a laser System Five podiam ser considerados recém chegados. Durante a maioria da sua carreira como escritor, Mort usara aquela velha Royal. (KING, 1992, p. 332)

Conforme anteriormente vimos, o inquietante está ligado à morte. Nenhum sujeito pode entender totalmente o mistério em torno da morte, e justamente a partir disso é que se cria a atmosfera de inquietação e estranhamento. No que tange à autoria, o inquietante gira em torno da morte do autor: escrever para não morrer, ou morrer para poder escrever. Desta forma, temos: a autoria como morte e a morte como autoria, uma vez que o autor precisa se dessubjetivar para poder escrever e a performance da enunciação dessubjetiva o escritor. Estando, então, o homem morto para Foucault e para a filosofia moderna, aquele que deteria as glórias e as honras do fazer artístico também teria seus dias contados. Morre o sujeito, morre o autor. Barthes (2012), em seu célebre texto *A morte do autor*, destaca uma figura que nasce enquanto o autor morre: o escritor, uma figura moderna, concebida não mais para criar a linguagem, como se acreditava possível, mas, sim, para manipular os textos de toda a humanidade e viver somente na enunciação.

Sem dúvida que foi sempre assim: desde o momento em que um fato é contado, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, quer dizer, finalmente fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se este desfasamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa. (BARTHES, 2012, p.1)

Do nascimento do autor, Barthes aponta para o final da Idade Média, quando essa personagem moderna, apoiada na fé da Reforma e no empirismo inglês, encontrou prestígio na figura humana. A “pessoa” do autor concretiza a ideologia capitalista de centro e poder, detém o poder sobre a língua e sobre a sua obra. Mas Barthes denuncia,

O *autor* reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas das revistas, e na própria consciência dos literatos, preocupados em juntar, graças ao seu diário íntimo, a sua pessoa e a sua obra; a imagem da literatura que podemos encontrar na cultura corrente é tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões; a crítica consiste ainda, a maior parte das vezes, em dizer que a obra

de Baudelaire é o falhanço do homem Baudelaire, que a de Van Gogh é a sua loucura, a de Tchaikowski o seu vício: a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua 'confidência'. (BARTHES, 2012, p.2)

A crítica, conforme Barthes, estabelecida pela crítica desde o final do século XVIII até o início do século XX, ao tentar reunir obra e sujeito (pessoa, indivíduo, homem), para assim resumir a obra do autor em uma explicação, torna a obra inteligível ao ponto de fechá-la, torná-la estanque. E cita Mallarmé, como um dos primeiros a colocar a própria linguagem acima do autor: "Para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não é o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia [...], atingir aquele ponto em que só a linguagem atua, 'performa', e não 'eu' (autor)". (BARTHES, 2012, p. 2).

Com o apogeu do Surrealismo, Barthes afirma que a partir de sua escrita automática e da atribuição desta a vários autores, a figura do autor fica cada vez mais dessacralizada. Mas é Proust, o responsável pela ideia de um autor de "papel", não o sujeito que manipula o código, mas sim, mais um elemento do texto literário, como um personagem, por exemplo. Segundo Barthes,

Proust deu à escrita moderna a sua epopéia: por uma inversão radical, em lugar de pôr a sua vida no seu romance, como se diz freqüentemente, fez da sua própria vida uma obra, da qual o seu livro foi como que o modelo, de modo que nos fosse bem evidente que não é Charlus que imita Montesquiou, mas que Montesquiou, na sua realidade anedótica, histórica, não é senão um fragmento secundário, derivado, de Charlus. (BARTHES, 2012, p.2)

A própria linguística ajuda nesse processo de morte do autor, pois, para que haja enunciação, não há a necessidade de uma pessoa, mas, sim, de um sujeito "vazio fora da enunciação", e esse sujeito é suficientemente capaz de "suportá-la" ou "esgotá-la" (BARTHES, 2012, p. 3)

O autor é, portanto, apenas aquele que escreve e não vive para além da enunciação. Essa morte afeta o próprio texto moderno, pois o autor está ausente. Ausente naquele sentido de predecessor da obra, aquele que viveu e que de suas memórias e glórias/fracassos deu à luz a um filho e o batizou de obra. Ao contrário do que se acreditava, Barthes mostra um *escriptor* que nasce e morre durante o processo de enunciação, escrever é *performar*, é eternizar o aqui e o agora pela linguagem na enunciação.

Assim, o espaço da narrativa pode ser entendido como um recalque, pois foi na casa em Tashmore que Mort escreveu a primeira versão de "Tempo de plantar". Shooter encontra-o por uma foto (dele na casa em Tashmore), na orelha do livro. No trecho abaixo, é possível ver o lugar exato em que repousaram tanto manuscrito

como chapéu. Espaço, chapéu e manuscrito representam o inquietante que sempre retorna ao mesmo lugar, mas de formas diferentes:



Foi até a porta dos fundos e a abriu. Ali, jazendo nas tábuas do piso, estava o chapéu preto de copa redonda que pertencia a John Shooter.

[...] O chapéu estava exatamente no lugar em que Shooter largara o manuscrito. E mais além, na entrada da garagem, ele via seu Buick. Tinha-o estacionado na esquina da casa, quando voltara na véspera – isso ele recordava – mas, agora, estava ali.

- O que foi que você fez? – gritou Mort Rainey subitamente, em meio ao sol da manhã, e os pássaros que chilreavam despreocupadamente nas árvores silenciaram de súbito. – O que, em nome de Deus, você fez?

Entretanto, se Shooter estava ali, espiando-o, nada respondeu. Talvez achasse que em breve, Mort descobriria o que ele havia feito. (KING, 1992, p. 303)

O espaço na trama influencia Mort, pois se sente doente, sonolento, depressivo. A casa de Mort representa o seu próprio ser isolado e esquecido. É possível perceber que o tempo de Mort passou. Já é outubro, e ele está num lugar, então, inóspito. Nem mesmo um tiro poderia ser ouvido, sobretudo um que poderia tirar uma vida, a sua própria. Mort precisa morrer por ele mesmo: John Shooter

Era uma casa grande, porém era uma residência de verão e Tashmore Green era uma cidade de veraneio. Haveria uns vinte chalés dando para aquela particular estrada, situados ao longo do norte da baía do Lago Tashmore, e em julho ou agosto a maioria deles ficava ocupada... porém julho e agosto já havia passado. Agora era fins de outubro. O som de um tiro, refletiu ele, provavelmente se dissiparia no ar, sem que ninguém percebesse. (KING, 1992, p. 230)

Ao descrever a casa de veraneio, pode-se perceber a metáfora do olhar de Mort sobre Shooter, um olhar distorcido. Mort precisa aproximar o nariz da “caixa de vidro” em que Shooter vive para melhor ver quem é seu visitante indesejável.

Os vidros das duas janelas eram refletorizados, isto significando que ele podia espiar o exterior, mas que quem tentasse olhar para o interior veria somente sua imagem distorcida, a menos que encostasse o nariz no vidro, com as mãos em concha aos lados dos olhos, a fim de evitar a claridade do dia” (KING, 1992, p. 232)

Tashmore era o refúgio criativo de Mort. Sua casa no lago era o ambiente mais familiar possível, uma vez que este é seu lar. Portanto, não pode haver nada de estranho entre os cômodos e o quintal, que vai se afunilando em um triângulo. Mas, com o aparecimento de Shooter, Mort se vê prisioneiro dentro da própria casa, invadido por uma figura que está por todos os lados, principalmente nos espelhos.

Ao olhar para o autômato que ele criou dele mesmo, Mort vê o espelho, a máquina de escrever, o chapéu. Percebe sua voz cada vez mais fraca, enquanto a voz do outro aparece cada vez mais forte. É alertado pela voz dentro da sua cabeça (uma espécie de *big Other*) sobre os perigos de encontrar esse autômato, seu duplo. Mas, mesmo assim, esse encontro consigo mesmo, esse retorno da imagem externalizada no espelho de si, traz consigo tudo o que outrora deveria ficar escondido. E Amy é o problema central. De seu relacionamento com ela é que o abismo que espera o sujeito Mort Rainey se abre, e o engole para emergir John Shooter, que representa a quebra do espelho (tal como ocorre em “William Wilson”, de Poe), e, com isso, a morte de Mort e de sua obra.

A elegância e a qualidade da literatura de King é refletida em um impasse ao final da narrativa. Antes do epílogo, tudo parece estar resolvido. Mort foi assassinado e considerado um louco que via sua representação duplicada como um assassino interiorano. John Shooter morreu com Mort. Amy está bem, mas perplexa. Neste momento, ela vai até a casa do seu salvador: Fred Evans, um personagem até então alheio à trama. E o equilíbrio então alcançado é rompido. Evans afirma que os acontecimentos que afetaram Mort, denominados de loucura e esquizofrenia, poderiam ter realmente acontecido. Ou seja, haveria mesmo um homem que veio cobrar a autoria de uma obra à porta de Morton Rainey, e que este iria até as últimas consequências, como foi. Portanto, colocando o texto de King novamente no campo do fantástico, uma vez que a dúvida entre os fatos tidos como insólitos ou não volta a atuar.

Considerações finais

Escrever é, portanto, entrar nas camadas mais profundas da língua, longe mesmo do eu. É um distanciar-se da realidade, indo em busca do canto das sereias de Blanchot, em um livro por vir. Não há originalidade, somente o remoer dos significados mutantes das palavras e das coisas. Para Deleuze (2011), é preciso lembrar que “não são as duas primeiras pessoas que servem de condição à enunciação literária; a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos retira o poder de dizer Eu (o “neutro” de Blanchot)” (p. 13). E avança afirmando que, “também o escritor como tal não é doente, mas médico, médico de si próprio e do mundo. O mundo é o conjunto dos sintomas cuja doença se confunde com o homem”. Portanto, ainda nos termos do autor,

[...] a literatura surge então como uma tarefa de saúde: não que o escritor tenha forçosamente uma grande saúde (haveria aqui a mesma ambiguidade que no atletismo), mas usufrui de uma irresistível pequena saúde que vem daquilo que viu e escutou, das coisas demasiado grandes para ele, demasiado fortes para ele, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, e que lhe dá, no entanto, devires que uma grande saúde dominante tornaria impossíveis. Do que viu, do que escutou, o escritor regressa com os olhos vermelhos, os tímpanos furados. (DELEUZE, 2011, p. 14)

Esse escritor que regressa macerado da própria língua é aquele que desautomatiza o mundo num ato de saúde. Nesse processo de desautomatização da linguagem, a arte vai se tornando uma exímia representação formal, delicada e expressiva. Quando Deleuze (2011) alude à obra de Mallarmé, afirma que

O que a literatura faz na língua surge agora melhor: como diz Proust, aquela traça nesta uma espécie de língua estrangeira, que não é outra língua, nem um patois reencontrado, mas um devir-outro da língua, uma minoração dessa língua maior, um delírio que a transporta, uma linha de feiticeira que se escapa do sistema dominante. Kafka fazia dizer ao campeão de natação: eu falo a mesma língua que vós, e porém não percebo uma palavra daquilo que dizeis. (DELEUZE, 2011, p. 16)

Esse escritor é John Shooter. Um duplo que regressa com os olhos vermelhos e com os tímpanos perfurados por ele próprio. Um autor duplo de dupla autoria. Um autor que nasce do autor. Um autor que nasce num ato de morte, num ato de assassinio do autor. Metaforicamente, John Shooter nasce no processo de enunciação da própria personagem autor Mort Rainey. O autor Mort deve morrer para que sua literatura permaneça viva na figura de seu carrasco John Shooter.

Ao longo deste artigo, foram apresentados alguns conceitos importantes que a obra *Janela Secreta, Secreto Jardim* (1992), de Stephen King, problematiza. Buscou-se uma perspectiva que fundisse duas problemáticas que interagem num campo de interface, ou seja, entre a língua e a literatura. O estudo da língua aliado ao estudo da literatura foi importante para desvelar o problema da autoria e sua relação com o duplo. Stephen King, como autor moderno, mas em diálogo com a tradição (através de seu mestre, Edgar Allan Poe), cria Mort-Shooter em coautoria como todo o cabedal literário do duplo anterior a ele. Ele cria um autor ficcional fracassado psiquicamente que percebe um duplo nascer de sua escrita dupla. King cria Mort que, paradoxalmente, para não morrer cria Shooter. King aponta a morte do autor que mata a si próprio para não morrer.

O sujeito morreu, o autor morreu, Mort Rainey morreu. Mas quem é Mort-Shooter? É um sujeito que se configura duplamente, com múltiplas faces. Mort-Shooter é um escritor construído a partir de muitos autores. Mort, como autor, é metaforicamente um duplo do próprio King, principalmente pelo diálogo com Edgar

Allan Poe nas obras de ambos. Shooter excepcionalmente é a representação dos recalques de Mort. Ele representa o psicopata que Mort se tornou, após a traição de Amy. Shooter é quem mata o gato Bump, bem como os personagens Tom Greenleaf e Greg Carstairs.

O nome Morton Rainey aparece abreviado em grande parte do texto como Mort, ou seja, a aproximação com a morte está no próprio nome. Seu sobrenome também reflete um pouco sua personalidade em transposição. Rainey vem de *rain*, que significa chuva em inglês, e o sufixo *ey* transforma este substantivo em um adjetivo: chuvoso. Mort é um sujeito nublado e chuvoso, fragmentado e obscuro, quase um personagem das narrativas de Poe. Portanto, a relação do nome com a morte remete à sua necessária morte metafórica como autor e como sujeito. A morte necessária do velho: Mort, para o nascimento do novo: Shooter (atirador), o atirador, o assassino, ou seja, o próprio sujeito que deve matar o sujeito-autor. É o autor-atirador (assassino) que deve matar o autor-nebuloso (chuvoso), num processo de auto-renovação autoral que se assemelha ao processo de autoria do século XX, desde o Romantismo.

Shooter, intertextualmente, representa todos ou outros autores (textos) que fazem parte do cabedal literário anterior a Mort, e, por assim dizer, King. O duplo Mort-Shooter é um personagem construído a partir dos personagens de Poe, mas revestido pelos termos e conceitos da contemporaneidade, tais quais *serial killer* e esquizofrênico. Mort-Shooter pode ser considerado o “passo à frente” nas narrativas de horror eternizadas por Edgar Allan Poe.

Se em Bakhtin destacam-se os termos dialogismo e ambiguidade, no diálogo que King faz com Poe há a apropriação das estruturas das narrativas de Poe, mas incorporando aspectos do seu tempo e espaço. A ambivalência desse diálogo ganha novos sentidos com o passar dos tempos, tanto velhos como novos. Mort-Shooter pode ser interpretado a partir das leituras de Poe, bem como das leituras da modernidade, uma vez que são acrescidos novos significados, principalmente pelo avanço da psicanálise e o aparecimento de conceitos como *serial killer* e esquizofrenia, ou seja, que não seriam possíveis para o leitor da época de Poe, mas na contemporaneidade. Tanto leitor como autor utilizam de seu tempo e espaço para significar a obra.

Como se pode perceber, os autores, em termos metafóricos, se configuram historicamente como duplos de seus antecessores, uma vez que dialogam incansavelmente com eles: Virgílio como duplo de Homero, Ovídio como duplo de Virgílio, Camões como duplo de Petrarca, etc. Dessa forma, King se configura como um duplo de Edgar Allan Poe, mas não obviamente como um duplo de carne e osso ou uma representação psíquica dupla, um alter ego, por exemplo, mas um autor duplo. Uma autoria como duplo e um duplo como autoria, uma vez que suas obras dialogam em constante ambivalência.

Em suma, é possível ler na obra *Janela Secreta, Secreto Jardim*, de Stephen King, personagens e tramas das narrativas de Poe. Pode-se perceber de imediato algumas referências óbvias, pois Mort-Shooter busca vingança após descobrir que está sendo traído. Sua mulher Amy está tendo um caso com Ted Milner, o qual se

tornaria seu marido depois. Mort-Shooter busca vingança como o personagem do conto *O Barril de Amontilhado* que empareda o inimigo, Fortunato, em vida, uma vez que este ultrajou-o. Na novela analisada de King destaca-se também o tema do canibalismo, quando Mort-Shooter pretende enterrar sua vítima (Amy), plantar frutos e cereais sobre o cadáver enterrado, para depois comê-los. Poe, em *Arthur Gordom Pym* (1838), narra a história de um marujo que é comido ao perder um jogo de sorte, o qual levaria o perdedor a se tornar a única comida dos tripulantes do navio.

Do conto *O Gato Preto* destaca-se a relação Poe-King, ou seja, o autor King como duplo do autor Poe em dois momentos. O primeiro em relação ao assassinato do gato Bump, o qual na narrativa de Poe chama-se Pluto, e foi enforcado pelo personagem principal que mata sua esposa mais à frente, e coloca a culpa no gato. Na narrativa de King, Shooter mata o gato Bump e depois tenta matar Amy, mulher de Mort. Pode-se dizer que ele, como Shooter, assume seu estado de psicopata, não desvia o porquê dos seus atos para um animal, pois ele próprio assume seus crimes e vê obrigação nisso. O segundo ponto repousa no incêndio da própria casa, exatamente como ocorre na obra de Poe, na qual ambos ateam fogo à própria casa. Mas, na primeira narrativa, segundo o personagem, o culpado é o gato.

Outro conto que reafirma esse diálogo entre King e Poe é William Wilson. Na narrativa de Poe, o duplo de William Wilson é aquele que impede ou tenta impedir os atos transgressores dessa personagem. Já na narrativa de King, Shooter é o próprio mal que nasce a partir de Mort. Ao contrário de William Wilson, Mort tem que defender-se dele próprio, enquanto o duplo de William Wilson defende-o do mundo.

Ao longo deste artigo, portanto, demonstrou-se que o autor, como fruto de uma crítica capitalista/burguesa, deu lugar ao escritor que *performa* somente no ato da enunciação. De forma que trabalhar um autor como Stephen King, de grande apelo comercial em suas obras, best-seller mundial, é demonstrar sua capacidade de diálogo artístico-literário. A própria obra de King é dupla, bem como sua autoria. O sujeito-autor de King é aquele capaz de manipular os textos de seus antepassados, principalmente as obras de Poe, com o qual aparentemente mais dialoga. Mas o autor de carne e osso, a pessoa do autor King, representa um fenômeno de vendas, e seus livros estão sendo utilizados pelas mais variadas mídias e representam lucros estratosféricos. Desta forma, ao delimitarmos pessoa e autor, podemos destacar a diferença entre o sujeito-autor e sujeito King, uma vez que sua função-autor disassocia-se da figura pública e milionária que ele representa enquanto fenômeno de vendas.

Portanto, o que era visto como uma homenagem aos mestres na antiguidade, atualmente se configura como um incansável diálogo entre obras e épocas. Se Mort Rainey fica confuso ao ponto de sentir culpa, ele sabe que não plagiou, pois sabe que sua escrita transpassa o outro, uma vez que é um “roubo” sadio e lícito:

Enquanto media o café com a mão trêmula. Pensou em seus constantes, estridentes protestos de que não havia plagiado a

história de Shooter, de que jamais plagiara alguma coisa. Não obstante, plagiara, claro. Uma vez. Apenas uma. (KING, 1992, p. 323)



Mort é acusado por Shooter de roubar a sua história. Contudo, até que ponto escrever não é roubar, como afirma Barthes em sua obra, tese confirmada por King:

E você a roubou! – cale-se – [...] Você foi o segundo melhor e odiou isso. Ficou contente quando ele se foi, porque então voltaria a ser o primeiro de novo. Justamente como sempre tinha sido. (KING, 1992, p. 325)

O duplo da autoria está no assassinio dela própria, uma vez que, para alcançar um novo patamar para sua obra, o autor deve matar-se, bem como matar sua própria obra, tal como os pseudônimos e os heterônimos. Mort precisa aniquilar-se para edificar-se como autor, pois o processo de renovação é necessário incessantemente. Portanto, conclui-se que o personagem principal, Morton Rainey, e seu duplo John Shooter, representam literariamente a problemática da autoria apresentada por Barthes e Foucault, bem como reforçam a tese de que a autoria é um jogo com a duplicidade. A autoria é uma *performance* com o outro e pelo outro. Um autor se edifica a partir de outro. Não existiria Camões sem Petrarca, não existiria Virgílio sem Homero, Cervantes sem os romances de cavalaria, bem como não existiria Menard sem Cervantes. Porém, Ménard, segundo Borges, constrói uma obra linguisticamente igual, mas renovada. A mesma obra é outra nas mãos de Ménard, pois assim como em King, que constrói John Shooter como uma espécie de William Wilson, acresce a ele características impossíveis para a época, como a psicopatia, ou o conceito de *serial killer*, entre outros elementos atmosféricos.

Escrever é, por conseguinte, dessubjetivar-se ao ponto de acreditar que o que o eu escreve enquanto eu, na verdade é o outro. Há uma impossibilidade de subjetivar-se na escrita. Quando o eu se inscreve pela linguagem, pela literatura, o eu entra em um espaço de morte e apagamento do próprio Eu. A autoria funciona como o duplo, pois é a expressão externalizada e final daquilo que o eu não é mais, daquilo que o eu nunca foi, somente aquilo que o outro foi e não o é mais. Depois da meia noite, com a morte do autor, nascem os mais insólitos sonhos que não se resolvem com o ponto final, mas, pelo contrário, se abrem para o abismo infinito de um canto sem centro e sem origem.

O duplo da autoria proporciona a confusão de não saber o que é de autoria própria e o que é cópia, ao ponto do autor roubar de si próprio, como no duplo de King. O duplo materializado na narrativa de Shooter (*Janela Secreta, Secreto Jardim*) mostra que a apropriação de um texto que Mort escrevera se aproxima do inquietante freudiano, uma vez que não reconhece que escreveu a história (como Shooter), talvez por possuir traços de paráfrase, mas, principalmente, por não reconhecer o declínio do seu eu, que se perde quando Shooter toma seu lugar.

Produz-se, então, um sentimento de culpa, por estranhamente saber que não roubou a história, mas ao mesmo tempo estar familiarizado com ela:



Mort sentia-se culpado, o que era um absurdo. Não se apoderara da história de John Shooter, sabia que não fizera isso – mas se houvera roubo (e devia ter havido, pois para ele era impossível pensar de outro modo, já que as duas histórias eram tão semelhantes; tinha que haver o conhecimento prévio da parte de um dos dois envolvidos), então havia sido Shooter que o roubara. (KING, 1992, p. 239)

Deste modo, o autor foi substituído pelo *escriptor* (performador) que morreu e deixou sua obra finalizada. Ele morreu e sua obra jaz. Mas, de repente, ao sétimo dia, com o corpo putrefato, a obra ressuscita como Lázaro, e quem invocou a sua saída do túmulo foi o leitor.

Notas

1 Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO). Professor da rede estadual de ensino do Paraná. E-mail: ricardocabralpenteado@gmail.com

2 Professor Adjunto do Colegiado de Letras da Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP), Campus de Jacarezinho. Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Professor Visitante do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina (UEL). E-mail: ricardo.martins@uenp.edu.br

3 Segundo lendas germânicas, *Doppelgänger* é um monstro ou ser fantástico que tem o poder de representar uma cópia idêntica de uma pessoa por ele escolhida, e passa a acompanhá-lo. Segundo tal crença, hipoteticamente cada pessoa tem o seu próprio *Doppelgänger*.

4 Conforme a edição à qual tivemos acesso, o termo alemão *das Unheimlich*, foi traduzido para outras línguas de diversas maneiras ao longo do século XX, logo após a sua escrita em 1919, exemplos são *Lo siniestro*, *Lo ominoso*, *Il perturbante*, *L'inquiétant étrangeté*. No português, uma primeira tradução existente é *O estranho*.

5 Grifos nossos e do autor.

Referências

BRAVO, Nicole. Duplo In: BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Süssekind. et al. São Paulo: J. Olympio, 2002.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2010.

CUNHA, Carla, s.v. *Duplo*. In: **E-dicionário de termos literários**, CEIA, Carlos, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/index.htm>>. Acesso em: 5 novembro 2013.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: _____. **Obras completas**. Volume 14. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GAY, Peter. **Freud: uma vida para o nosso tempo**. Companhia das Letras, São Paulo, 1989.

GONÇALVES NETO, Nefatalin. No princípio... era o duplo. In: **Leituras do duplo**. Org. Lílian Lopondo e Aurora Gedra Ruiz Alvarez. São Paulo: Makenzie, 2011.

KING, Stephen. **Depois da meia-noite**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992. Trad. Luísa Ibañez.

POE, Edgar Allan. **Contos de imaginação e mistério**. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

RANK, Otto. **O duplo**. Rio de Janeiro: Cooperativa, 1939.

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão**. Apresentação e tradução de José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 2008.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

Para citar este artigo

PENTEADO, Ricardo Cabral; MARTINS, Ricardo André Ferreira. O autor como duplo e o duplo como autor: o inquietante em *Janela Secreta*, *Secreto Jardim*, de Stephen King. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, n. 7., n. 1., JAN-JUN, 2018, p. 52-70.

Os Autores

Ricardo Cabral Penteado é mestre em Letras pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (2014), área de concentração: Interfaces entre Língua e Literatura. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em estudos de Literatura Comparada, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura e filosofia, literatura e psicanálise, indústria cultural, identidade cultural, literatura e sociedade.

Ricardo André Ferreira Martins é licenciado em Letras Português/Francês pela Universidade Federal do Maranhão/UFMA, (1997). Mestre em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/UNESP, (2000). Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP (2009). Atualmente desenvolve estágio de Pós-doutorado na Universidade Federal de Santa Maria Possui 13 livros e 16 artigos publicados. Detentor de 11 premiações de caráter literário, entre as quais o Prêmio de Ensaio e Crítica Literária da Academia Brasileira de Letras (2012). Atualmente é Professor Adjunto do Colegiado de Letras na Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP), Campus de Jacarezinho. Também atua como professor visitante do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina (UEL).