

Verdade e Pesadelo em *O Estranho Misterioso* de Mark Twain

Nils Goran Skare¹

Resumo

Este artigo analisa a novela *O Estranho Misterioso* de Mark Twain à luz do pensamento de três teóricos: Jacques Lacan, Jacques Derrida e Julia Kristeva. Do primeiro extraímos o nó borromeano e elementos de sua semiótica; do segundo noções de suplemento, clausura e *différance*; da terceira a analítica das práticas de significação. Com isso elaboramos um conceito próprio de ritmo. Abordando a obra identificamos o personagem Satan como significante-fálico e o sonho como significante-mestre. Elaboramos então o ritmo de cada um, o que nos leva à afirmação lacaniana de que “a verdade é estruturada como ficção”, bem como à análise do texto como pesadelo. Concluimos comentando o contraste no ritmo satânico que impulsiona a narrativa e a espectralidade do ato de ler, além de notas para traduções e estudos posteriores.

Palavras-chave: *Mark Twain; O Estranho Misterioso; Lacan; Desconstrução; Ritmo.*

1. Introdução

O chamado *Sutra do Diamante*, que teria sido proferido por Buda, é um dos mais antigos exemplos de textos onde podemos encontrar um questionamento sobre a natureza da realidade em si. Um trecho ao fim do diálogo entre Buda e Subhuti traz estas belas metáforas:

“Assim deveis pensar sobre este mundo efêmero:
Uma estrela ao amanhecer, uma bolha numa correnteza,
Um brilho de relâmpago numa nuvem de verão,
Uma lâmpada tremeluzente, um fantasma, e um sonho.”
(GODDARD, 2007, p. 161)

¹ Estudou Ciências Sociais e Letras (Português) na Universidade Federal do Paraná. Trabalha como editor e tradutor, tendo vertido para o português obras de E. E. Cummings e de August Strindberg.

Tal tema aparece igualmente no Ocidente, particularmente na arte de Calderón e Shakespeare, e mais modernamente em Strindberg, para citarmos apenas alguns. A incerteza sobre a natureza da própria tessitura da realidade está presente também no objeto deste artigo, a novela *O Estranho Misterioso* de Mark Twain (1835-1910).

Embora Twain seja reputado como escritor cômico, ligado a aventuras de tom leve, essa obra publicada postumamente é marcada por um pessimismo com relação à humanidade que torna o livro excepcional. Em plena Idade Média, na Áustria, um grupo de crianças encontra um anjo mágico chamado Satan que, aos poucos, mostra a elas a falta de sentido e transitoriedade da existência humana, e por fim do próprio universo e da realidade

Para abordar *O Estranho Misterioso* iremos desenvolver preliminarmente conceitos dos pensadores Jacques Lacan, Jacques Derrida e Julia Kristeva, e em particular nosso conceito próprio de ritmo.

2. Conceitos Preliminares

Para abordarmos nosso objeto de estudo, será necessário definirmos precisamente nosso conceito de ritmo. Para tanto será necessário inicialmente refletirmos a partir da obra de três pensadores centrais a nosso trabalho: Jacques Lacan, Jacques Derrida e Julia Kristeva. Tendo interpelado esses três pensadores, daremos nossa própria definição de ritmo e avançaremos a nosso objeto com tal base.

2.1 Ao redor de Jacques Lacan

Jacques Lacan (1901-1981), psicanalista francês, foi responsável pelo “retorno a Freud” sob a luz do estruturalismo. É figura-chave nos esforços do século XX para a elaboração de uma teoria materialista do sujeito. Central em seu pensamento é a topologia do nó borromeano, que nos permitirá elaborar elementos de sua semiótica.

2.1.1 O nó borromeano

O nó borromeano é uma topologia composta por três elos indissociáveis: o imaginário, o simbólico e o real. Mais tarde, ao estudar a obra de James Joyce, Lacan acrescentará a esses elos um quarto, dito *sinthome*, responsável por manter a coesão subjetiva e evitar a voragem psicótica. Contudo trataremos dos três elos “principais”, salientando que não há privilégio hierárquico entre eles.

2.1.1.1 O imaginário

O imaginário é o campo da identificação narcísica do indivíduo, e consequentemente da violência. Lacan associa este registro ao chamado *estádio do espelho*, que compreende o período de cerca dos 6 a 18 meses em que a criança passa a ter interesse por sua imagem especular. Ocorre então o seguinte: primeiramente a alienação do ego; em segundo lugar o ocultamento dessa alienação do ego. Assim, o imaginário é um (des)conhecimento: é o espaço de imaginação, de imagens e, sobretudo, das relações por semelhança. Diremos que o verbo central no imaginário é *identificar*, mas onde essa identificação se opõe ao *reconhecimento* propriamente dito.

2.1.1.2 O simbólico

No simbólico ocorre o *reconhecimento* do indivíduo perante o Outro, um reconhecimento mantido sob a égide da Lei e organizado pela linguagem. No imaginário ainda se tratavam de relações do indivíduo com um outro (com “o” minúsculo). Aqui no simbólico, ao contrário, o sujeito nunca pode estar certo em relação ao que é para o enigmático Outro. Em meio a labirintos, constitui-se o desejo do sujeito, em relação a esse desejo-Outro. Como diz a máxima lacaniana: “o desejo do homem é o desejo do Outro” (LACAN, 2001, p. 292). O inconsciente também está aí, e é estruturado como a linguagem.

2.1.1.3 O real

O real está antes e além da linguagem. Quando presenciamos um trauma muito forte, o real invade nosso psiquismo e esgarça nossa fantasia, ameaçando despenhar o sujeito na loucura. O real é o lugar do trauma e da violência, da morte e da psicose. Assim, ele é sempre um limite, uma impossibilidade. Não temos como “dizer” o real, porém ele está sempre “à espreita”.

2.1.2 Elementos da Semiótica Lacaniana

Ao contrário de Saussure (2002), que postulava o significante e o significado como duas partes iguais do signo, Lacan coloca o significante como produtor do significado. Há, portanto, duas relações possíveis. Em primeiro lugar, uma relação metonímica, dita sintagmática (*in praesentia*). Relaciona-se com o movimento do desejo, sempre “acrescentando”. Em segundo lugar, uma relação metafórica, dita paradigmática (*in*

absentia). É relacionada ao movimento de repressão do inconsciente, e é a única capaz de gerar novo significado.

Num dado modelo sócio-simbólico, há dois significantes especiais com características marcantes que serão cruciais para este trabalho: o significante-fálico e o significante-mestre.

2.1.2.1 O significante-fálico

O significante-fálico é um significante particular que remete a uma situação narrativa edipiana. Quando a criança é pequena, ela é uma com o Outro, sua mãe. Contudo, com o passar do tempo, a criança verifica que nesse Outro há uma falta. Isso, pois a mãe também deseja (geralmente o pai), e desejar é faltar. A criança então volta sua atenção para esse objeto que a mãe supostamente desejaria. Forma-se assim uma tríade mãe/criança/objeto-que-a-criança-pensa-que-a-mãe-deseja. Esse objeto é o significante-fálico. Vale ressaltar que em Freud há ainda uma certa confusão entre o significante-fálico e o órgão sexual masculino, o que não acontece no modelo de Lacan.

2.1.2.2 O significante-mestre

Em qualquer dada ordem sócio-simbólica há uma falta constitutiva desse registro. É uma falta que completa a cadeia de significantes. É um “pedacinho do real” que completa e “tampa” aquele registro. Esse significante não possui significado. Ele é puro *nonsense* materializado. Chama-se a esse significante de significante-mestre.

2.2 Ao redor de Jacques Derrida

Jacques Derrida (1930-2004) é conhecido mundialmente como o “pai da desconstrução”, ainda que práxis semelhantes já existissem sem essa denominação. Esboçamos aqui um comentário sobre o suplemento, a clausura e a *différance*, com a ressalva de que não há “receitas” ou “mandamentos” que afixem a prática desconstrucionista num ponto imóvel.

2.2.1 Sobre a lógica do suplemento

O suplemento significa paradoxalmente tanto uma adição quanto uma substituição. “Ao invés de opor ‘A’ a ‘B’ (...) a suplementaridade faz com que ‘B’ seja acrescentada a ‘A’ e substituída por ele.” (ATKINS, 1985, p. 22) Assim, “A” e “B” não são nem opostos

nem equivalentes um ao outro, e, notavelmente, nem “a si mesmos”. Derrida tece este comentário:

É a estranha essência do suplemento a de não ter uma essência; pode não ter sempre acontecido. Além disso, literalmente, nunca aconteceu: está sempre presente, aqui e agora. Como se fosse, não seria o que é, um suplemento... Menos do que nada e ainda assim, a julgar pelos seus efeitos, muito mais do que nada. O suplemento não é nem uma presença nem uma ausência. Nenhuma ontologia pode pensar sua operação. (DERRIDA apud ROYLE, 2003, p. 50)

Derrida considera que o signo é sempre diferente de si mesmo. O movimento do suplemento, assim, é gerado pela ausência de um “centro”, de um “transcendente”. A esse vazio caberá um signo (temporariamente, fragilmente). Ele estará aí como uma “presença ausente”. As noções de identidade e das dicotomias tradicionais (bem/mal, mente/corpo, masculino/feminino) são claramente abaladas por essa suplementaridade e seus rastros estremeceadores.

2.2.2. Sobre a clausura

A clausura lembra uma espécie de moldura. Margery Hourihan, tratando da mesma situação na teoria literária, sugere o fim das histórias de detetive, onde “tudo se encaixa”, como exemplo prototípico de clausura (HOURIHAN, 1997). Derrida não defende simplesmente uma “transgressão” indesejável e impossível. Comentando o chamado “teatro da crueldade” do ator e teórico francês Antonin Artaud (1896-1948), Derrida afirma que essa proposta envolve uma lógica da clausura (“fechamento” na tradução de Maria Nizza da Silva), pois é uma busca da repetição daquilo que não se repete, um “limite mortal” principiado por sua representação.

Porque ela sempre já começou, a representação não tem, portanto fim. Mas pode-se pensar o fechamento daquilo que não tem fim. O fechamento é o limite circular no interior do qual a repetição da diferença se repete indefinidamente. Isto é, o seu espaço de *jogo*. (DERRIDA, 1971, p. 176 – grifo no original)

Resumiremos a clausura como dupla negação: do fim e da finalidade da metafísica.

2.2.2 Sobre a *différance*

Nem propriamente conceito nem exatamente palavra, deliberadamente grafada “errada” com um “a” mudo no francês, uma diferença impronunciável que remeteria a uma prioridade do escrito sobre a fala, *différance* conecta-nos tanto a deferir quanto a diferir.

Um significante remete sempre a outros significantes, e a todos os outros significantes do espaço onde se encontra enclausurado. *O significante defere sentido ao significado e difere de outros significantes*. Aqui, Derrida faz este comentário sobre a *différance*.

É devido à *différance* que o movimento de significação é possível apenas se cada elemento tido como 'presente', cada elemento aparecendo na cena da presença, seja relacionado a algo além de si, assim mantendo dentro de si a marca do elemento passado, esse traço estando relacionado não menos ao que é chamado de futuro do que é chamado de passado, constituindo o que é chamado de presente por intermédio dessa mesma relação ao que não é: o que absolutamente não é, nem mesmo um passado ou futuro como um presente modificado. (DERRIDA, 1982, p. 13).

A *différance* é um elemento paradoxal, como o suplemento, que difere a presença de si mesma ao passo que a torna possível, uma espécie de dimensão que chamaríamos de a-significante.

2.3 Ao redor de Julia Kristeva

Embora talvez pouco conhecida no Brasil, Julia Kristeva (nascida em 1941) é uma teórica francesa cuja contribuição à teoria literária e aos estudos feministas vem sendo sentida nos últimos anos. Do corpo de sua teoria, iremos nos ater à sua analítica das práticas de significação.

2.3.1 Práticas de significação: sua análise

Para Julia Kristeva o processo de significação pode ser abordado a partir da linguagem, e propõe uma analítica que liga práticas reais a práticas sociais mais ou menos codificadas. A autora explicita a analogia de sua análise com os chamados quatro discursos de Lacan (discurso da histórica, do universitário, do mestre e do analista). As quatro práticas de significação nessa analítica de Kristeva são: a narrativa, a metalinguagem, a teoria e o texto; apresentamos essas práticas, enfatizando o texto, com comentários próprios, sem, contudo nos aprofundarmos neles.

2.3.1.1 A narrativa

Em termos kristevianos, a narrativa é uma economia significante onde as dicotomias, as chamadas *díades pulsionais* existem em oposição clara e visível. Assim, temos um conjunto de significantes que se opõe binariamente a outros.

Uma gramaticalidade é obedecida. Seja *Dom Quixote*, seja o jornal diário, tanto romances quanto mitologia, crônicas e novelas, compõem essa prática significativa. O destinatário da narrativa – que está ligada à estrutura do Édipo na vida familiar, à luta pelo significante-fálico – é sempre alguém convocado a se reconhecer neste ou naquele “eu” da narrativa. Diremos, de nossa parte, porém sem nos aprofundarmos, que em termos lacanianos a narrativa é uma predicação simbólica do real.

2.3.1.2 A meta-linguagem

Na meta-linguagem a díade pulsional é reduzida à sua positividade. O destinatário é um outro “nós” ou “se” como o que escreve sob a matriz cartesiana. Diremos, de nossa parte, sem nos determos, que a meta-linguagem é uma clausura do texto.

2.3.1.3 A teoria

A teoria, também denominada por Kristeva de “contemplação”, diz respeito a uma economia da significação onde o pólo diádico é reunido, contudo não sintetizado. Na significação teórica cabem a religião e a filosofia, e até mesmo a desconstrução. A teoria é comum em enclaves dentro de sociedades hierárquicas. Acrescentamos de nossa parte que a teoria é um suplemento da narrativa.

2.3.1.4 O texto

O texto engloba todas as práticas anteriores, onde *a pulsão diádica se alterna ritmicamente*. As mudanças semióticas se dão por mutações rítmicas, lexicais e/ou sintáticas. Para Kristeva:

Isso a que nós chamamos *texto* difere radicalmente do símile contemplativo: o *binômio pulsional* é composto de dois termos opostos que ressurgem em alternância, num ritmo sem clausura. Predominância do negativo, da agressividade, da anialidade, da morte, mas que atravessa toda tese suscetível de lhe dar sentido, passando além e veiculando a positividade em seu percurso. (KRISTEVA, 1974, p. 94)

Quanto ao destinatário do texto, esse não existe propriamente: o texto é uma junção de territórios. Primeiramente trata-se de combinação: inclusão, destacamento, encaixe de “partes” numa “totalidade” – de palavras, formas, sons, cores etc., *desde que investidas pela pulsão e somente isso*. Em segundo lugar, essas partes tornam-se significantes de sujeitos, ideologias, experiências etc. E em terceiro lugar essa representação “vai pelos

ares”. Isso porque a carga pulsional que lhe é inerente modifica a representação e a linguagem. Diremos em termos lacanianos, sem, contudo nos aprofundarmos, que um texto é um reflexo real do Real.

2.4 O Conceito de Ritmo

Repetindo e diferindo/deferindo, o ritmo joga com os significantes de uma ordem simbólica dentro de sua clausura, e assim ele transforma materialidade em sentido. É pré-formal. Algo desprovido de ritmo é, dessa maneira, algo insignificante, pois não lhe atribuímos sentido, ele não é formado. Ele é a articulação entre o significante-mestre e o significante-fálico. Se traçamos uma matriz entre repetição/diferença e significante fálico/mestre, podemos analisar as quatro práticas de significação propostas por Julia Kristeva. Formalizamos a situação nesta tabela 1.

Tabela 1 - O Ritmo das Quatro Práticas de Significação

<i>Prática</i>	<i>Significante-fálico</i>	<i>Significante-mestre</i>
Narrativa	Repetição	Diferença
Meta-linguagem	Diferença	Repetição
Teoria	Repetição	Repetição
Texto	Diferença	Diferença

Conceituamos, portanto, o ritmo desta forma: *ritmo é uma sucessão de diferentes significantes-fálicos e significantes-mestres que se alternam numa clausura*. Feita esta discussão conceitual preliminar podemos agora nos aproximar de nosso objeto de estudo.

3. O Estranho Misterioso de Mark Twain

The Mysterious Stranger (doravante *O Estranho Misterioso*) é uma novela do escritor norte-americano Mark Twain (1835-1910) publicada postumamente. Twain é autor de títulos conhecidos pelo humor e uma certa juvenilidade, como *As Aventuras de Tom Sawyer*. Contudo *O Estranho Misterioso* se afasta do tom leve numa alegoria claramente anti-religiosa que pinta a humanidade com tons pessimistas. O argumento se baseia na presença, entre um grupo de crianças numa cidade austríaca durante a Idade Média, de um anjo com poderes mágicos chamado Satan.

A história é narrada pelo menino Theodor Fischer, que junto com seus amigos Nikolaus e Seppi encontram um dia, em meio às suas brincadeiras, um ser misterioso com poderes mágicos que diz ser um anjo chamado Satan; sobrinho, segundo ele, do anjo renegado. Satan realiza os desejos das crianças e lê seus pensamentos, mas as impede, através da magia, de falar sobre ele para outrem. O anjo faz o pobre padre Peter encontrar dinheiro, o que desperta a acusação de roubo. Peter é preso. Outras intervenções de Satan no vilarejo despertam uma caça às bruxas. Continuamente o anjo descreve ao narrador a humanidade como insensata, levando-o a terras distantes para verificar a miséria humana. Satan defende uma forma de fatalismo, em que cada evento leva inexoravelmente a outro na vida de uma pessoa. Assim, altera levemente o encadeamento da vida de Nikolaus, o que faz com que morra afogado. Ao narrador revoltado, diz que isso lhe evitou uma vida de futuros sofrimentos, e julga ter feito algo até mesmo bom, embora não conheça o senso moral. Ao mesmo tempo defende o padre Peter e o inocente, mas este enlouquece – aos olhos de Satan, algo igualmente bom em comparação com o lote humano. Por fim, no último encontro do narrador com o anjo, este revela que não há Deus, vida após a morte, universo, existência, nem ele nem nenhum ser vivo – tudo, segundo Satan, não passaria de um sonho.

Procedemos a uma análise semiótica inicial da novela.

3.1 O significante-fálico e o significante-mestre em *O Estranho Misterioso*

O significante-fálico da história é claramente o personagem Satan. Isso porque, como o significante-fálico, Satan é capaz de qualquer coisa, seu poder é ilimitado, é sobre-humano, praticamente como um falo “em-si”. “Era maravilhoso o domínio de Satan sobre o tempo e a distância. Para ele não existiam. Ele as chamava de invenções humanas, e dizia que eram artificialidades.” (TWIN, 1992:108) É capaz de ler pensamentos, materializar objetos, alterar o destino – em suma, é vontade sem obstáculos.

O significante-mestre por sua vez deve ser buscado na própria verossimilhança, no caráter de verdade ou mentira da história. Se é verdade que toda a obra de Twain, como um Odisseu norte-americano, está marcada por uma astúcia no ato de mentir como quer Harold Bloom (2002), então em *O Estranho Misterioso* o próprio “pai da mentira” revela a ilusão da existência humana como certas correntes gnósticas e budistas que professam a irrealdade do mundo. Fala-se em “suspensão da descrença” quando tratamos de ficção, mas no desenrolar desta obra de Mark Twain é uma suspensão da própria crença no que é

mais inquestionável que é posta em jogo. Em outras palavras, o significante-mestre desta novela é sua verdadeira ilusão, sua verdade ilusória, a verdade de uma novela que professa que nada, nada além do “eu” do narrador, é verdadeiro. Seu significante-mestre é o sonho. Não por acaso Satan se faz passar entre os humanos com o nome Philip Traum (*traum*, sonho em alemão).

3.2 Ritmos em *O Estranho Misterioso*

O texto de *O Estranho Misterioso* mostra uma passagem da narrativa à meta-linguagem. Como vimos, a narrativa se caracteriza por possuir muitos pontos onde o “eu” do receptor/leitor pode se reconhecer. O leitor pode se reconhecer no narrador, no padre Peter, em Nikolaus, ou mesmo em Satan. Porém no discurso final do anjo qualquer outro “eu” reconhecível pelo leitor desaparece enquanto a narrativa se esgarça. Da narrativa chegamos à meta-linguagem, cujos pólos rítmicos são opostos (Cf. Tabela 1).

O que temos no fim é a mensagem do autor Mark Twain para o leitor, também este criador, autor e “deus” do texto que acabou de ler. Aplicando o que já formalizamos na Tabela 1 ao último capítulo, podemos escrever desta forma.

Tabela 2 – Ritmos narrativos e metalingüísticos no Capítulo XI de *O Estranho Misterioso*

<i>Prática</i>	<i>Satan</i>	<i>Sonho</i>
Narrativa	Repetição	Diferença
Meta-linguagem	Diferença	Repetição

A passagem da narrativa à meta-linguagem quanto ao significante fálico nos mostra uma diferenciação de Satan. Difere em que o leitor possui o senso moral cuja ausência caracteriza Satan e defere igualmente o poder satânico ao leitor, faz do leitor um sonhador que cria o mundo.

Essa passagem da narrativa à meta-linguagem, em termos de significante-mestre, nos mostra que o sonho de Twain cristalizado na obra é diferente do leitor. Mas na passagem à meta-linguagem implica que também Twain, como o leitor, sonhou esta vida, esta existência, este cosmos.

Formalizamos novamente nossa situação desta forma.

Tabela 3 – Matriz entre o significante-fálico ou mestre *versus* repetição ou diferença

	<i>Repetição</i>	<i>Diferença</i>
<i>Satan</i>	Poder	Senso Moral
<i>Sonho</i>	Sonhador	Twain

Em termos do ritmo da obra, podemos falar de um poder do sonhador de criar o mundo, tema de “a vida é sonho” que percorre a arte como em Calderón e Shakespeare, para citarmos apenas alguns. Como *différance*, há o senso moral de Twain impresso no texto. O ritmo propriamente *satânico* do texto é o poder de seu senso moral, a maneira como transmite com força e vividamente sua posição contra as injustiças da humanidade. Já o ritmo *onírico* do texto é do sonhador Twain, a poesia e construção de sua imaginação.

3.2.10 ritmo satânico

Quanto ao ritmo satânico, o que lhe é constitutivo é a *ausência* de senso moral. E ao mesmo tempo, está ligado a um poder absoluto. *Por outro lado*, isso se opõe ao narrador. Ele não possui poder algum (não pode sequer falar do assunto), mas é dotado de senso moral.

Tabela 4 – Presença de Poder e Senso Moral por Satan e pelo Narrador

	<i>Poder</i>	<i>Senso Moral</i>
Satan	Sim	Não
Narrador	Não	Sim

Em *O Estranho Misterioso* a estrutura narrativa contrapõe o narrador a Satan. Esse resumo apofântico nos mostra que o ritmo satânico é inverso ao do narrador.

3.2.2 O ritmo onírico

Quanto ao ritmo onírico, o que lhe caracteriza é a *ausência* de Twain “em carne e osso”. E ao mesmo tempo esse ritmo está ligado ao de um sonhador. *Por outro lado*, isso

se suplementa com o leitor. Ele está plenamente presente para que a leitura possa existir, mas não sonha “por conta própria”.

Tabela 5 – Presença de Twain e do Sonhador no Sonho e na Leitura

	<i>Twain</i>	<i>Sonhador</i>
<i>Sonho</i>	Sim	Sim
<i>Leitor</i>	Não	Sim

Ler é sonhar junto com um outro. Esse novo resumo apofântico mostra que a estrutura da leitura suplementa o ritmo do autor ao ritmo do leitor.

3.3 A realidade é estruturada como ficção

Podemos agora formular a tese deste artigo: *a verdade é estruturada como ficção*.

4. Discussão:

A formulação de que “a verdade é estruturada como ficção” pertence a Jacques Lacan. Isso não significa, como o psicanalista francês já alertava, dizer que a verdade não existe, ou que a verdade é simplesmente uma ilusão ou algo imaginário. A verdade aqui deve ser entendida no contexto da *linguagem*, do *locus* lingüístico. Nos dizeres de Slavoj Zizek:

“(...) ‘Verdade’ é um *lugar* vazio, e o ‘efeito da Verdade’ é produzido quando, por acaso, algum pedaço de ‘ficção’ (de conhecimento simbolicamente estruturado) se encontra ocupando esse lugar (...)” (ZIZEK, 1997, p. 191)

É pela fala que o sujeito participa do caráter verdadeiro ou falso que lhe é particular.

4.1 O aspecto ético do ficcionista

Isso significa que o autor (também o narrador oral, ou o tradutor e outros tantos ficcionistas) pode ajudar a levar a verdade ao Real por intermédio da linguagem. Aqui é possível ligar o autor ao analista no sentido em que os dois revelam e relevam que a mentira não é o oposto da verdade, mas se inscreve nela. Os dois “devolvem” ao

leitor/analizando a verdade de seu logro na verdade de seu desejo. Nesse sentido, pode ser dito que Mark Twain retorna ao leitor que este possui, de fato, *tanto* senso moral *quanto* poder, numa exortação ética. “Sonhe outros sonhos, e melhores!” (TWIN, 1992, p. 120). Esse *slogan* mesmo poderia ser uma máxima psicanalítica.

4.2 O pesadelo como ritmo da obra

Observamos duas estruturas: uma narrativa, com um ritmo satânico, contraditório; e outra de leitura, com um ritmo onírico, suplementar. Porém precisamos reunir essas duas estruturas para discutirmos o ritmo da obra. Ora, um sonho com um conteúdo satânico é um pesadelo. Diremos que um pesadelo suplementa uma contradição.

No caso de *O Estranho Misterioso*, o pesadelo é a contradição da própria existência humana, levada a seu nível máximo. “É tudo um sonho – um sonho tolo e grotesco.” (TWIN, 1992, p. 121). A vida humana é vista como o sonho mau de um demiurgo imperfeito.

5. Conclusão

Podemos agora esboçar algumas conclusões a partir de nossa pesquisa de *O Estranho Misterioso*.

5.1 Contraste na narrativa e Espectralidade na leitura

O Estranho Misterioso é uma obra peculiar dentro da produção de Mark Twain. Profundamente pessimista, coloca em questão a existência humana como uma aberração cósmica. Sua narrativa é impulsionada por um ritmo contraditório que denominamos “satânico”, contrapondo o narrador ao anjo Satan. Esse procedimento faz bastante sentido dentro da literatura, pois os opostos são conhecidos por gerar movimento: o contraste impulsiona o andamento, como em outras artes, notadamente na pintura e na música.

O ritmo da leitura, por sua vez, julgamos ser sempre suplementar, o que parece lógico. Quando lemos temos nossa mão conduzida por um “espectro”, uma presença/ausência que “sonha conosco”. Num sentido mais pessimista do que o que é aqui proposto, Schopenhauer corrobora: “Ler significa pensar com uma cabeça alheia, em vez de pensar com a própria.” (SCHOPENHAUER, 2006, p.44) Salvaguardada a crítica feita pelo pensador alemão à leitura como fármaco (DERRIDA, 2005), julgamos que ler é de

fato pensar com outrem, nem bem conosco nem bem distante. Ler é, de certa forma, colocar em xeque a certeza da presença.

5.2 Nota para uma tradução criativa e para estudos posteriores

Como vimos que o motor da narrativa é o contraste entre o narrador e Satan, podemos sugerir como proposta para a tradução criativa o uso de dois paradigmas distintos para o texto dito pelo narrador e outro para o discurso do anjo. Os dois textos podem ser traduzidos separadamente como reversos *rítmicos* um do outro.

Quanto a críticas posteriores que queiram desenvolver algumas das ideias propostas por este artigo, gostaríamos de sugerir a análise mais demorada do discurso do narrador e do analista na fala de Satan, da narrativa como transgressão satânica do discurso do Mestre (LACAN, 2007) e dialeticamente como narrativa da remissão, tal qual sugerido na imagem da apocatástase final da obra.

Referências Bibliográficas

- DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.
- _____. *Margins of Philosophy*. Chicago: University of Chicago Press, 1982
- _____. *A Farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- GODDARD, Dwight. *A Buddhist Bible*. Charleston: Forgotten Books, 2007.
- HOURIHAN, Margery. *Deconstructing the Hero*. Londres: Routledge, 1997.
- KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique*. Paris : Éditions du Seuil, 1974.
- LACAN, Jacques. *Écrits: a selection*. Londres: Routledge, 2001.
- _____. *O seminário, livro 17: o avesso da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2007.
- ROYLE, Nicholas. *Jacques Derrida*. Londres: Routledge, 2003.

SCHOPENHAUER, Arthur. *A Arte de Escrever*. Porto Alegre: L&PM, 2006.

TWAIN, Mark. *The Mysterious Stranger and Other Stories*. Nova York: Dover, 1992.

ZIZEK, Slavoj. *The sublime object of ideology*. London: Verso, 1997.