

REVELAÇÕES DE UM *DAEMON LOVER* EM *WHERE ARE YOU GOING, WHERE HAVE YOU BEEN*, DE JOYCE CAROL OATES

José Ailson Lemos de Souza*

RESUMO: O artigo analisa o insólito a partir da figura do *daemon lover* no conto *Where are you going, where have you been* (1991), de Joyce Carol Oates. Parte-se de breves considerações sobre o inquietante, a partir do ensaio de Freud (1959), e do tema do *daemon lover*, a partir de Norjordet (2005). Considerações sobre o conto de Oates recorrem ao texto de Showalter (1994). O *daemon lover* representa tanto ameaça quanto dispositivo de reconhecimento da protagonista sobre a posição que ocupa em meio a discursos e normas culturais de seu contexto.

Palavras-chave: *Daemon lover*. Ficção norte-americana. Joyce Carol Oates.

Where are you going, where have you been? [Onde estás indo, Onde estivestes?] (1991) é talvez o texto de Joyce Carol Oates que recebeu maior atenção da crítica norte-americana, que por décadas debate sobre os significados do conto publicado em 1966 na revista literária *Epoch*. Oates é uma das escritoras mais prolíficas na contemporaneidade, e *Where are you going* [...] sobressai-se no interior de uma obra vasta, aparecendo em diferentes antologias de contos da própria escritora, bem como na *The Norton Anthology of Literature by Women* (1985).

O conto se inspira na narrativa de um assassino de adolescentes no Arizona, registrado em *The Pied Piper of Tucson* (1966), reportagem de Don Moser, publicada originalmente pela revista *Life*. Porém, como observa Elaine Showalter (1994), em contraste com o fascínio dos meios de comunicação da época pelo assassino, o texto de Oates privilegia o outro lado da história, a adolescente Connie, seus anseios, descobertas e circunstâncias.

Showalter (1994) afirma que *Where are you going* [...] sintetiza questões inquietantes que ocupam toda a obra de Oates, como os anseios sentimentais da juventude, especialmente a feminina, bem como as limitações daquela; violência sexual contra a mulher; processos mentais de assassinos em série; e a obsessão americana com a violência. A seguir, apresentamos uma leitura sobre a figura do *daemon lover* em Oates (1991), que, assim como nas obras de Elizabeth Bowen (1945) e Shirley Jackson (2005), deflagra um momento de desorientação ou loucura. Esse momento de crise e instabilidade pode também propiciar momentos de iluminação e autorreflexão. Antes da discussão, discorreremos brevemente sobre o *inquietante*, a partir do ensaio de Freud (1959), e sobre o tema do *daemon lover*, a partir de Havard Norjordet (2005).

O inquietante e o tema do *daemon lover*

O estranhamento, ou sentimento descrito pelo inquietante (*unheimlich*), conceito de Freud (1919), de modo deveras simplificado aqui, indica o assombro e desconforto causado por algo familiar que subitamente se desfamiliariza. Essa desfamiliarização desperta repulsa, o horror propriamente dito, e esse ponto de virada entre familiar e desconhecido coincide com a paradoxal sinonímia entre a segunda acepção do termo familiar (*heimlich*, em alemão) com o seu oposto (*unheimlich*): algo escondido, secreto. Ou seja, o estranhamento tem base no sentimento diante de um evento ou situação desconhecidos, em um primeiro momento, mas

* Doutor em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (2019); Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará (2012). Tese e dissertação desenvolvidas acerca da adaptação dos romances de E. M. Forster pela Merchant Ivory. Graduação em Letras pela Universidade Estadual do Ceará (2006). Atualmente pesquisa a adaptação filmica no ensino de literatura em língua inglesa.
E-mail: ailsonsj@gmail.com

que, por algum motivo, assoma ao nível do conhecimento, como algo que estava apenas recalçado.

No ensaio de Freud (1919/1959), o inquietante pode surgir a partir da dúvida quanto ao estado (vivo ou morto) de seres animados ou inanimados, da manifestação da loucura, se determinada figura numa história seria humano ou não, e, de modo mais elaborado no texto de Freud, o duplo (pessoas idênticas), um recurso que remonta à crença na existência da alma e no medo da morte, bem como à capacidade humana de auto-observação (o *ego* tratado enquanto objeto) e de autocrítica. Figuram também na produção do inquietante, coincidências (construídas, por exemplo, por meio da alta capacidade dos neuróticos compulsivos de relacionar experiências análogas), além da morte, cadáveres, partes do corpo desmembradas, o retorno do mundo dos mortos, espíritos e fantasmas, e (importante também para compreender o tema do *daemon lover*) a desorientação dos sentidos como decorrência de influências demoníacas. Esses elementos, como o próprio autor argumenta no início do ensaio, causam sentimentos opostos aos atribuídos a objetos estéticos tradicionais, que tendem a ativar experiências com o Belo, com o sublime.

Anneleen Masschelein (2012) apresenta uma genealogia do inquietante (*uncanny*) enquanto conceito, que perpassa a leitura e crítica do ensaio de Freud entre as décadas de 1970 e 1980 no contexto anglófono, até chegar na estabilização e expansão do conceito na década de 1990. Masschelein observa que o inquietante, visto por parte da crítica como análogo à desconstrução (por sua vez, conceito que questiona a estabilidade, *status* e possibilidades dos conceitos), tem grande destaque na teoria do final do século passado por ser oportuno semanticamente recorrer às ideias que o acompanha: incerteza, ambivalência, duplicidade.

Dos variados discursos que interceptam a produção do inquietante na crítica contemporânea, merece destaque, a partir do próprio texto de Freud, a importância do conceito para pensarmos sobre a ficção, seu poder desestabilizador e potencialidades para a discussão sobre estruturas psíquicas, ideológicas e socioculturais.

Freud (1959) apresenta uma breve consideração sobre o inquietante no trânsito entre ficção e “real” e observa que o deslocamento entre esses domínios requer uma “modificação profunda”, uma vez que os conteúdos da fantasia, para sua própria constituição, escapam a supostos “testes de realidade”. Ou seja, o inquietante na ficção opera de modo análogo à experiência estética acionada pela ficção propriamente dita:

O resultado um tanto quanto paradoxal é o de que, em primeiro lugar, uma boa quantidade do que não é inquietante na ficção o seria caso acontecesse na vida real, e em segundo lugar, que existem muito mais mecanismos para produzir o efeito do inquietante na ficção do que na vida real.¹ (FREUD, 1959, p. 18).

Freud observa que a ficção é permeada por acontecimentos que, em seus domínios, não ativam uma experiência com o inquietante, mas que o ativariam caso acontecesse na “vida real”. A “suspensão da descrença”, acordo que se estabelece na leitura literária, como propôs Coleridge (1817/2011), parece fundamental para manipular o inquietante na ficção. Uma vez que grande parte do que ocorre na ficção teria efeito semelhante à deflagração do inquietante, caso ocorresse na realidade, presume-se que, no trânsito entre “real” e ficção, o estranhamento latente aparece como base de sustentação do ficcional. Na ficção, portanto, o inquietante causa um estranhamento próprio aos seus domínios, uma espécie de desestabilização do acordo ficcional. Nesse sentido, pensamos o inquietante como evento que perturba esse acordo, o estranhamento operando, a seu modo, como abertura para se ver além do relato ficcional, talvez o vislumbre de “uma realidade muito mais ampla”, como sugere Julio Cortázar em relação ao conto (CORTÁZAR, 1974, p. 151).

O *daemon lover* é um dos temas (*motifs*) mais recorrentes na produção do inquietante na literatura. Pode surgir a partir de formas masculinas ou femininas, geralmente na figura de

um(a) amante com traços demoníacos. Havard Norjordet (2005) cita como exemplo os personagens Rochester em *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë; Heathcliff, em *O Morro dos ventos uivantes*, de Emily Brontë; Drácula, na obra de Bram Stoker; Lovelace, em *Clarissa*, de Samuel Richardson; Frank, em *Eveline*, de James Joyce; além de figurar em contos de Elizabeth Bowen, de Eudora Welty, Joyce Carol Oates, poemas de Sylvia Plath, bem como, remontando à literatura elisabetana, em *Doutor Fausto*, de Christopher Marlowe. Nesse último, Mefisto conjura, dentre os mortos, Helena de Tróia, que surge no poema como *daemon lover* com grande poder de sedução e destruição.

As obras citadas por Norjordet (2005) contêm manifestações do *daemon lover* tanto na forma de personagens que participam efetivamente da narrativa quanto de forças ocultas ou imaginárias, que habitam a vida psíquica de determinada personagem. Para citar um exemplo em nossa literatura, no conto *Emanuel*, de Lígia Fagundes Telles (1998), o amante imaginário criado por Alice, para o divertimento dos amigos incrédulos em sua capacidade de despertar algum desejo, transpõe os contornos imaginários para se materializar à porta da personagem.

O termo *daemon*, em sua remota acepção do grego antigo (*daimon*), surge como força de inspiração ambígua a mediar o contato entre deuses e homens, sendo um elemento que não é nem divino ou humano, bom ou ruim, mas tudo isso ao mesmo tempo (NORJORDET, 2005). Manifesta-se de forma intrusiva e imprevisível em eventos da existência humana. Norjordet descreve algumas das principais ideias e contextos em torno do elemento abordado desde Platão (no qual a ideia de *daemons* como seres intermediários entre deuses e homens é nova) e Marsilio Ficino. Em linhas gerais, a partir do trabalho de E. R. Dodds (1951), Norjordet (2005) apresenta três “áreas” em que tais elementos se manifestam. Na primeira, como poderes responsáveis por situações de calamidade, como fome ou pestes, interpretados como forças que agem (doenças, velhice, morte) sobre o destino coletivo. Na segunda, *daemon* aparece como um tipo de guardião divino, acompanhando os destinos e, por vezes, visto como um tipo de “eu oculto”. A terceira esfera compreende *daemon* como força atuante num momento de desorientação, de perda momentânea da capacidade de raciocinar, o que, em muitos aspectos, confunde-se com a concepção do Amor como “força *daemônica*” (NORJORDET, 2005, p. 32). O ponto de partida para esse paralelo é a leitura que Ficino oferece do *Banquete*, de Platão: “Sócrates e Diotima [...] o situam [Amor] numa posição mediana entre o belo e o feio, o bom e o vil, a bem-aventurança e a destruição, Deus e homem. [...] o Amor é o ponto médio entre o Belo e o seu Oposto / É Deus e Homem” (FICINO, 1944, p. 183 *apud* NORJORDET, 2005, p. 33).²

A seguir, exploramos alguns significados que surgem a partir dessa figura na conflagração do insólito no conto *Where are you going, where have you been* (1991), de Joyce Carol Oates. Entendemos que essa figura é fundamental para dimensionar o relato, inspirado em um crime hediondo, nos domínios da ficção. Nesse âmbito, uma alegoria entre o bem e o mal cede espaço para uma leitura ambígua, que enfatiza tanto uma narrativa de vulnerabilidade feminina quanto, inscrito nessa circunstância, seu amadurecimento.

Revelações de um *daemon lover*

Arnold Friend, a figura ameaçadora no conto, foi com frequência abordado como elemento satânico, ponto de partida para discussões sobre uma alegoria entre o Bem e o Mal, chave para algumas das primeiras leituras do texto. Essa perspectiva, no entanto, desconsidera a disjunção que a ficção de Oates promove entre binários como bem e mal, de contornos mais precisos, por exemplo, na exploração sensacionalista da imprensa para casos de crimes hediondos, como o que inspira o conto.

Acompanha essa primeira leitura da crítica norte-americana uma outra, que percebe na história questões feministas importantes, como a individualidade feminina subjugada ao desejo e dominação masculinos. O crítico Greg Johnson foi um dos primeiros a sugerir que a história

de Oates levanta uma reflexão feminista: jovens mulheres irão exatamente para onde suas mães e avós já estiveram: um tipo de escravidão sexual em mãos masculinas (SHOWALTER, 1994).

Contudo, tanto a compreensão da história como alegoria entre o Bem e o Mal quanto uma atenção exclusiva ao escopo de uma crítica feminista presente no conto perdem de vista a força da dimensão literária em que o conto está inserido. A exemplo do que vimos sobre o inquietante, essa dimensão escapa a uma suposta estabilidade conceitual (bem e mal, belo e feio), propiciando aberturas a formas de percepção e descoberta que são próprias das artes e que coincidem com um movimento contínuo, um vir a ser, um processo sempre em movimento análogo à experiência viva.

Where are you going [...] (1991) certamente aborda a questão da vulnerabilidade feminina diante do desejo e dominação masculina, mas também se abre para uma narrativa de amadurecimento, em que a figura perturbadora de Friend funciona também como elemento que desencadeia um olhar para além dos códigos que estruturam, por exemplo, a relação da protagonista com a família. Nesse caso, Friend, inspirado numa figura cruel que cometeu crimes bárbaros, surge na narrativa na forma de um *daemon lover* que desorienta a personagem, forçando um momento crítico de autorreflexão, uma compreensão de si diante das normas sociais e culturais que condicionam limites para a ação e que podem ser desafiadas e, talvez, superadas. Afinal, o texto deixa em aberto o que acontecerá com a protagonista após acompanhar Friend pelos arredores ensolarados.

O conto mescla elementos realistas e insólitos, centrando-se num momento de transição e descobertas para Connie, então com quinze anos. Ela experimenta o afrouxamento na dependência afetiva da mãe, os prazeres das férias de verão em passeios pelo shopping, cinemas *drive-in* e outros espaços típicos da juventude americana na década de 1960. Esse é também o momento em que a personagem desperta para o flerte e o desejo sexual, imersa na cultura popular da época. O processo de amadurecimento de Connie foi interpretado como uma espécie de antecipação do amadurecimento da sociedade americana, que havia deixado para trás a atmosfera de sonho e inocência dos anos 1950 para experimentar uma realidade mais dura, mediada por violência indiscriminada, guerra e crimes nas décadas seguintes (SHOWALTER, 1994).

A narrativa curta descreve as insatisfações de Connie com o ambiente familiar, em que prevalece desavenças com uma mãe exigente e um pai e irmã mais velha apagados e indiferentes. A dificuldade na relação entre mãe e filha indica a inabilidade em dimensionar amor e admiração na forma de uma aliança mutuamente satisfatória, pois parte das duas uma “exasperação fingida” (OATES, 1991, p. 2). A interação entre mulheres aparece fragmentada, dividida entre rivalidade, conveniência e distância. As amigas de Connie são mencionadas como “aquela garota”, “uma outra garota”, marcando as amizades da personagem como companhias indistintas, sem intimidade. Como grande parte dos adolescentes de sua idade, Connie não sente abertura para conversar com a mãe sobre qualquer aspecto de sua intimidade, além de perceber na dona de casa certa negligência com a aparência, uma imagem que a repele enquanto possível projeção para o futuro.

Além das amigas, também paira indeterminação quanto aos garotos com quem flerta. Ela sonha com eles, mas os rostos tornam-se indefiníveis, assemelhando-se mais a uma “ideia, um sentimento, mesclado com a urgência e insistência das batidas musicais e a umidade das noites de Julho”.³ (OATES, 1991, p. 2). Os garotos, portanto, misturam-se em uma espécie de abstração que a adolescente cria a partir principalmente da cultura musical de um período marcado por profundas mudanças nos costumes. Era o período da contracultura, que relaxou ou mudou completamente antigos tabus em torno do vestuário, das relações entre homens e mulheres, do sexo, da sexualidade, das drogas e das liberdades individuais.

Em *The lottery and other stories* (2005), de Shirley Jackson, volume de contos que tematiza em várias histórias a presença perturbadora de um *daemon lover*, a figura é

reconhecida por usar um terno azul. No conto de Oates, Friend surge em duas ocasiões em um carro dourado. Esses traços o enquadram como entes envoltos em signos de poder, na época, ainda atrelados quase exclusivamente à esfera masculina. Connie, ao contrário dos meninos com quem flerta, precisa que o pai ou algum outro homem a conduza até os locais de encontro com as amigas. No contexto da história, o carro faz alusão tanto à liberdade de locomoção quanto a sexual. É um espaço móvel em que essas liberdades são experimentadas em estacionamentos e *drive-ins*.

Certo dia, os pais de Connie e a irmã saem para visitar outros parentes. Ela, porém, decide permanecer em casa. Nessa ocasião, pouco antes da aparição do *daemon lover*, sua proximidade parece afetar a perspectiva de Connie, levando a uma aparente convergência entre o campo de visão do antagonista e da protagonista. Antes da chegada de Friend, Connie se banha ao sol e adormece por um instante. Ao despertar, parece estranhamente menor, antecipando o olhar de Friend, cujas lentes escuras “refletem tudo em miniatura” (OATES, 1991, p. 2). Esse estranhamento poderia ser explicado como uma leve alteração dos sentidos após um cochilo. No entanto, tendo em vista a analogia entre os campos de visão de Connie e Friend, a redução nas proporções físicas da casa se assemelha à impressão causada com o retorno a um local da infância, cujas dimensões parecem menores. A presença de Friend, portanto, instaura uma experiência equivalente a um crescimento súbito e desproporcional, como se antecipasse o efeito de retorno de Connie à casa dos pais antes mesmo de abandoná-la.

Quando Friend, acompanhado de um amigo (absorto no som de um aparelho de rádio que carregava nas mãos), estaciona o carro, a ação se hibridiza entre uma narrativa de crime e suspense com terror sobrenatural. O suspense se intensifica com a insistência ameaçadora do invasor em convencer Connie a entrar no carro e partir com ele e o amigo. O sobrenatural, sempre latente como algo que também pode ser explicado racionalmente, intensifica-se com a descrição insólita de informações que Friend demonstra ter, como a identidade de Connie, de seus colegas de escola, o paradeiro da família e até mesmo detalhes sobre a aparência da irmã. A posse dessas informações pode ser explicada como parte do crime armado por Friend, seu “estudo” prévio sobre a vítima. Ocorre que essa explicação não é apresentada. Ao contrário, a mescla de elementos narrativos ganha contornos fantásticos quando ele descreve, ou finge descrever, o que ocorre durante o churrasco em que a família de Connie se encontra naquele exato momento:

[...] “estão todos bebendo. Sentados,” disse ele vagamente, forçando a vista como se alcançasse toda a extensão até a cidade, conseguindo observar o quintal da tia Tillie. Então a visão pareceu ficar mais nítida e ele passou a assentir com vigor. “Isso. Estão sentados. Está lá sua irmã, de vestido azul, não é? E saltos altos, pobre piranha triste – nada a ver com você, querida! E sua mãe está auxiliando uma mulher gorda com o milho, elas estão limpando o milho, debulhando”⁴ (OATES, 1991, p. 4).

O embuste parece prestes a ser descoberto, quando Connie indaga sobre quem seria essa mulher gorda e Friend responde que não tem como saber, afinal não conhece todas as gordas desse mundo. A personagem, no entanto, logo confirma a antevisão descrita: “É a senhora Hornsby... Quem a convidou?” (OATES, 1991, p. 4). Connie tem a vulnerabilidade manipulada não só por ser imatura, mas também pela sedução dos elogios que recebe, que se cruzam com o desgaste nas relações domésticas. A irmã adulta, que ainda mora com os pais, é o parâmetro da mãe para constantemente reclamar de Connie. Enquanto que a irmã é simples, gordinha e monótona, Connie tem a beleza como alvo da mãe. O encantamento exercido por Friend, em parte, emana dessa fissura nas relações familiares.

A aparência do *daemon lover* no conto de Oates destoa consideravelmente da figura descrita nos contos de Shirley Jackson. Quase sempre descrito como um homem alto e atraente

nos textos de Jackson, Arnold Friend é gradativamente desmascarado como figura grotesca. Num primeiro momento, Friend demonstra certo desequilíbrio, como se fosse manco ou tivesse usando algum tipo de salto para parecer mais alto. O que é de certo modo compensado, aos olhos da garota, pelo vestuário típico da época, típico dos adolescentes da faixa etária de Connie. Porém, em pouco tempo, ela percebe que ele aparenta ser muito mais velho do que parecia um momento antes. Ele e o amigo parecem homens acima dos trinta anos tentando se passar por adolescentes. Além disso, em breves momentos de nervosismo, Friend deixa transparecer estar usando uma peruca (OATES, 1991). Há na descrição de Friend certa ambivalência entre uma figura sem atrativos que tenta disfarçar suas imperfeições e uma personificação perversa e sobrenatural que se esconde em trajes humanos. Seja envolvido no âmbito de uma narrativa realista sobre um crime (atribuição do mal) ou nos domínios do sobrenatural, Friend é elemento central na composição do inquietante.

Até mesmo quando se impacienta por não conseguir convencer Connie a sair de casa, e deixa escapar “Christ!”, o maldizer parece falso, forçado, como se ele estivesse esgotado de atuar:

Então ele passou a sorrir novamente. Ela observava esse sorriso, estranho como se ele sorrisse do interior de uma máscara. Todo o rosto dele era uma máscara, ela pensou irrefletidamente, colorida até a garganta mas nesse ponto carecia de cor, como se ele tivesse maquiado o rosto e esquecido de aplicar no pescoço⁵ (OATES, 1991, p. 4).

Aqui, mesmo que optássemos por atentar apenas para os elementos que criam um efeito de relato de um crime, ainda assim a figura de Friend deflagra uma experiência com o insólito. Além da ambivalência do aspecto físico, a insistência no “flerte” intrusivo e ameaçador, atributos que apresentam Friend como uma presença perigosa, ele também se reveste de um poder quase encantatório, hipnótico, que, em alguns momentos, “transforma” Connie em algo próximo de um autômato.

As palavras que Friend profere, ao mesmo tempo servindo de galanteio e ameaça, são em parte reconhecíveis: “Se esse lugar se iluminasse em chamas, você viria correndo para os meus braços”⁶ (OATES, 1991, p. 5). Connie, paralisada no transe diante do medo extremo, percebe a passagem como eco de alguma canção reconhecível. Um pouco adiante, quando ela tenta inutilmente ligar para a polícia, Friend reitera a ameaça de entrar na casa, soando como um “herói” de cinema. Enquanto *daemon*, Friend conecta não a dimensão superior dos deuses com a dos humanos, mas uma desnaturalização de parte do discurso codificado pela cultura popular, que produz, reitera e sustenta a opressão e violência contra a mulher. Nesse sentido, Friend tanto é agente que ameaça violentar Connie quanto é agente de revelação: torna visível a pervasividade (codificada na cultura popular) da posição subjugada que a adolescente habita enquanto mulher.

De fato, como afirma Greg Johnson (1987), o conto pode ser lido como breve síntese da continuidade da servidão sexual da mulher para a satisfação masculina, que pode ser corroborado com a fala de Friend num dos trechos finais do texto: “onde você planejava chegar, está cancelado”⁷ (OATES, 1991, p. 6). No entanto, se considerarmos a obra de Oates como um texto aberto à multiplicidade de significados, a fala pode indicar também uma quebra naquela continuidade ou, ao menos, a decisão (mediada por uma projeção da própria consciência) de não repetir o percurso vivido pela mãe e avó. Ao invés disso, experimentar outros caminhos, para além do casamento e da vida conjugal tradicional. Essa leitura se torna ainda mais pertinente quando pensamos a narrativa no contexto em que foi publicada, momento de uma verdadeira revolução nos costumes.

Friend é uma presença violenta, sem dúvidas. Através de reiteradas afirmativas para Connie acompanhá-lo, ela percebe ser despossuída do próprio corpo e, por fim, deixa a casa dos pais (como forma de proteger a própria família) em direção à vastidão ensolarada que ele

promete quase como um prêmio por aceitar o convite pavoroso para entrar no conversível dourado.

Talvez por influência da história de crime que inspirou o texto, muitas leituras se pautaram pelo evento factual e interpretaram a saída de Connie como ponto inicial do martírio que a levará à morte. Contudo, quando se consideram os elementos literários em jogo, como a deflagração do insólito a partir da figura de um *daemon lover*, com frequência funcionando para a subjetividade afetada como dispositivo de crise e iluminação, surgem outras possibilidades para a narrativa de Oates, certamente repleta de significados.

Smooth talk (1986), adaptação do conto de Oates dirigida por Joyce Chopra, filme bastante comentado na época pelo distanciamento do texto literário, dialoga com a dimensão literária, rica de significados, de que falamos. No filme, ao receber ameaças de Friend (Treat Williams) para sair no conversível, Connie (Laura Dern) tem, não um final trágico, apenas um encontro ruim.

Considerações finais

Where are you going [...] (1991) é um exemplo privilegiado de como fatos e eventos do cotidiano podem ser transmutados pela dimensão literária, abrindo-se para uma visão mais ampla, de descobertas e significados múltiplos, não necessariamente excludentes, forçando uma consideração de processos complexos, sejam esses nos domínios da imaginação criadora ou na produção de subjetividades a partir de uma cornucópia de discursos que tendem a ser naturalizados acriticamente, como aqueles oriundos da cultura popular.

No conto de Oates, a adolescente Connie experimenta um tipo de atravessamento de discursos da cultura popular norte-americana, que na década de 1960 acompanhava e ditava novos costumes, novas formas de relações familiares e sociais, uma transformação que Elaine Showalter (1994) percebe como amadurecimento diante de uma realidade cada vez mais endurecida pela violência.

Elementos da cultura popular da época (música, cinema) parecem orientar a protagonista no despertar sexual até o momento em que surge Arnold Friend, figura que interpretamos como *daemon lover*. Por ser um conto inspirado na história de um assassino em série, Friend foi considerado uma personificação do mal e, o conto, como alegoria entre o Bem e o Mal. No entanto, não há elementos no texto para identificá-lo como assassino ou que Connie será morta, quando parte com ele no conversível. Enquanto *daemon*, que deflagra o insólito na narrativa, Friend surge tanto como ameaça quanto como elemento que desestabiliza Connie, “desorientando-a” com referências a músicas e alusões ao cinema, revelando o lugar que ela ocupa enquanto mulher no quadro mais amplo da família e da cultura em que está inserida.

Diferente da forma em que surge na obra de outros autores, o *daemon lover* em *Where are you going [...]* desperta desejo, mas depois repulsa, diante de uma caracterização que beira o grotesco. Assim, a partir da repulsa, do estranhamento e horror que provoca, Friend nos parece elemento central no dimensionamento do texto na esfera literária. A inquietação que provoca é análoga à força perturbadora e ao mesmo tempo transformadora da ficção.

REVELATIONS OF A DAEMON LOVER IN *WHERE ARE YOU GOING, WHERE HAVE YOU BEEN*, BY JOYCE CAROL OATES

ABSTRACT: This work presents an analysis of the uncanny through the daemon lover motif in *Where are you going, where have you been?* (1991), a short story by Joyce Carol Oates. We start by briefly accounting the uncanny, from the essay by Freud (1959) and the daemon lover's motif from Norjordet (2005). Our discussion departs from Showalter (1994). In the short-story, the daemon lover represents both a threat and the means by which the protagonist recognizes her place within the norms and discourses of her cultural context.

Keywords: American fiction. Daemon lover. Joyce Carol Oates.

¹ The somewhat paradoxical result is that *in the first place a great deal that is not uncanny in fiction would be so if it happened in real life, and in the second place that there are many more means of uncanny effects in fiction than there are in real life.* (FREUD, 1959, p. 18).

Obs.: A tradução de trechos em língua inglesa para o português são de nossa autoria.

² Socrates and Diotima [...] place [Love] in a mean position between the beautiful and the ugly, good and bad, blessed and wretched, God and man. [...] Love is the Median between Beauty / and its Opposite and is both God and Man. (*apud* NORJORDET, 2005, p. 33).

³ dreaming about the boys she met. But all the boys fell back and dissolved into a single face that was not even a face but an idea, a feeling, mixed up with the urgent, insistent pounding of music and the humid night air of July. (OATES, 1991, p. 2).

⁴ [...] “they’re drinking. Sitting around,” he said vaguely, squinting as if he were staring all the way to town and over to Aunt Tillie’s backyard. Then the vision seemed to get clear and he nodded energetically. “Yeah. Sitting around. There’s your sister in a blue dress, huh? And high heel, the poor sad bitch – nothing like you, sweetheart! And your mother’s helping some fat woman with the corn, they’re cleaning the corn – husking the corn –” (OATES, 1991, p. 4).

⁵ Then he began to smile again. She watched this smile come, awkward as if he were smiling from inside a mask. His whole face was a mask, she thought wildly, tanned down to his throat but then running out as if he had plastered make-up on his face but had forgotten about his throat. (OATES, 1991, p. 4).

⁶ “If the place got lit up with a fire, honey, you’d come runnin’ out into my arms”. (OATES, 1991, p. 5).

⁷ where you had in mind to go in cancelled out. (OATES, 1991, p. 6).

Referências

COLERIDGE, Samuel Taylor. Imaginação, poema e poesia. *In*: SOUZA, Roberto Acízelo de. (tradutor e organizador). *Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários (1688-1922)*. Chapecó: Argos, 2011. p. 93-98.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. Tradução Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.

FREUD, Sigmund. *Collected papers*. Tradução Alix Strachey. New York: Basic, 1959. v. 4.

JACKSON, Shirley. *The lottery and other stories*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2005.

JOHNSON, Greg. *Understanding Joyce Carol Oates*. Columbia: University of South Carolina, 1987.

MASSCHELEIN, Anneleen. *The unconcept: the Freudian uncanny in late-twentieth-century theory*. Albany/New York: Sunny, 2012.

NORJORDET, Havard. *The tall man in the blue suit: witchcraft, folklore and reality in Shirley Jackson's The Lottery or, the Adventures of James Harris*. Dissertação (Mestrado). University of Oslo, 2005.

OATES, Joyce Carol. Where are you going, where have you been. *the Ontario Review*, 1991.

SHOWALTER, Elaine. Introduction. In: _____ (ed.) "*Where are you going, where have you been?*" New Jersey: Rutgers, 1994.

TELLES, Lígia Fagundes. *Mistérios: ficções*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Data de submissão: 06/09/2020.

Data de aceite:15/10/2020.