



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

ANA CAROLINA PENHA PRADO

**MANIFESTAÇÕES DO DUPLO EM CONTOS DE RUBENS
FIGUEIREDO**

Londrina
2018

ANA CAROLINA PENHA PRADO

**MANIFESTAÇÕES DO DUPLO EM CONTOS DE RUBENS
FIGUEIREDO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Adilson dos Santos

Londrina
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Prado, Ana Carolina Penha.

Manifestações do duplo em contos de Rubens Figueiredo / Ana Carolina Penha Prado.
- Londrina, 2018.
105 f.

Orientador: Adilson dos Santos.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2018.
Inclui bibliografia.

1. Duplo - Tese. 2. Conto - Tese. 3. Rubens Figueiredo - Tese. I. Santos, Adilson dos. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

ANA CAROLINA PENHA PRADO

**MANIFESTAÇÕES DO DUPLO EM CONTOS DE RUBENS
FIGUEIREDO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Adilson dos Santos
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dr. Fábio Lucas Pierini
Universidade Estadual de Maringá – UEM

Prof. Dr. Luiz Carlos Migliozi Ferreira de Mello
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Londrina, 24 de julho de 2018.

AGRADECIMENTOS

A Deus, meu guia durante todo o processo de aprendizagem.

À minha família, principalmente aos meus pais, Rosiley Penha Prado e João Batista do Prado, que regaram as minhas sementes com boa educação e amor durante toda a vida e que apoiaram as minhas decisões quando virei flor.

Ao Prof. Dr. Adilson dos Santos, profissional que admiro desde a graduação pelo dom de lecionar e que foi um orientador compreensivo e paciente durante todo o meu período de aprendizagem.

Ao meu amor e parceiro, Renan Cezar Franco, que esteve sempre ao meu lado acompanhando as minhas realizações com muito orgulho e que foi a minha paz e a mão quente na bochecha em meio às turbulências da vida.

A Eduardo Souza Ponce, colega mais prestativo que tive a sorte de conhecer como amigo, amigo que aliviou o tédio da realidade quando as pedras pesavam nos bolsos.

Aos professores da pós-graduação com quem tive a honra de aprender mais sobre a literatura, principalmente a Prof. Dra. Cláudia Camardella Rio Doce, que vem compartilhando sua genialidade desde a graduação, e o Prof. Dr. Luiz Carlos Migliozi Ferreira de Mello, que me possibilitou um novo olhar para o texto por meio da Semiótica.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que proporcionou apoio financeiro para a realização deste trabalho.

A única pessoa no seu caminho é você mesma.

(Cisne Negro, 2010)

PRADO, Ana Carolina Penha. **Manifestações do duplo em contos de Rubens Figueiredo**. 2018. 105 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2018.

RESUMO

Mito presente no imaginário coletivo, o duplo se apresenta sob distintas esferas no decorrer dos séculos. Suas acepções e representações são vislumbradas no universo artístico, inclusive na literatura, na qual o mito teve a sua apoteose no século XIX, estendendo-se até a contemporaneidade. Contudo, ainda que tenha sido representado de maneira vasta, Nicole Fernandez Bravo (2000) afirma que o duplo sempre renasce nas obras literárias relacionado à morte, mais precisamente, como um símbolo da *morte-renascimento*. Em vista disso, a presente dissertação busca reconhecer essa representação em contos do autor Rubens Figueiredo. Por meio da análise de três contos integrados nas obras *As palavras secretas* (1998) e *O livro dos lobos* (2009), procura-se, aqui, perceber os elementos configuradores do duplo conforme postulados pelos estudiosos do tema e notar a presença da ideia de morte perdurada nas narrativas contemporâneas de Figueiredo. Para tanto, inicialmente, realiza-se uma trajetória acerca das concepções do mito do duplo no decorrer da história, tendo como base estudos psicanalíticos e filosóficos de Otto Rank (2013), Sigmund Freud (2006), Julia Kristeva (1994), Clément Rosset (2008) e Edgar Morin (1988); além disso, também é explorado como este se manifesta em consagradas obras da literatura ocidental, desde as grandes epopeias até os romances e contos modernos, com base no verbete produzido por Bravo (2000). Reflete-se, posteriormente, sobre o gênero conto e os aspectos dessa narrativa; para isso, serão utilizados os estudos acerca do conto de Edgar Allan Poe (2011), Júlio Cortázar (2006), Ricardo Piglia (2004) e Alfredo Bosi (2015). Partindo dessa revisão sobre o gênero, buscar-se-á explorar a fortuna crítica do contista Rubens Figueiredo, a fim de retratar a importância da produção do autor para o seu contexto e de investigar como as suas narrativas vêm ao encontro com o mito do duplo. Por fim, os contos “Os anéis da serpente”, “Um certo tom de preto” e “A ele chamarei Morzek” são analisados para que, assim, seja possível compreender em que medida o duplo se manifesta na prosa de Rubens Figueiredo como artifício narrativo do símbolo de *morte-renascimento*.

Palavras-chave: Duplo. Conto. Rubens Figueiredo.

PRADO, Ana Carolina Penha. **Manifestations of the double in shorts stories by Rubens Figueiredo**. 2018. 105 p. Dissertation (Master's degree in Letters) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2018.

ABSTRACT

As a myth present in the collective imaginary, the doppelganger shows up under different circumstances along the centuries. Their meanings and representations are seen in the artistic universe, including the literature, in which the myth had its apotheosis in the XIX century, unfolding itself until the contemporaneity. Although it has been represented in many ways, Nicole Fernandes Bravo (2000) affirms that the doppelganger always reborn in the literature related to death, more precisely, as a symbol of death-rebirth. Aware of this, the present thesis aims to recognize this representation in short-stories of the author Rubens Figueiredo. By the analysis of three short-stories that are part of the works *As palavras secretas* (1998) and *O livro dos lobos* (2009), we intend, here, to enroll the configuration elements of the doppelganger as written by the researchers of the subject and notice the presence of the idea of death, persistent in Figueiredo's contemporary narratives. For this, first, we go through a way among conceptions of the doppelganger's myth along the history, taking as basis the Otto Rank's psychoanalytical and philosophical studies (2013), Sigmund Freud (2006), Julia Kristeva (1994), Clément Rosset (2008) and Edgar Morin (1988); beside that, we also explore how the doppelganger manifests itself in consecrated works of the occidental literature, from the great epics to the modern romances and short-stories, based in the entry written by Bravo (2000). We reflect, afterwards, about the short-story genre and the aspects of this kind of narrative; for this, we will be using Edgar Allan Poe's (2011) studies about short-stories, as well as Júlio Cortázar's (2006), Ricardo Piglia's (2004) and Alfredo Bosi's (2015). From this review about the genre, we aim to explore the critical studies on Rubens Figueiredo's works, so that we can portrait the importance of the author's production for his context and investigate how his narratives come in congruence with the myth of the doppelganger. Finally, the short-stories "Os anéis da serpente", "Um certo tom de preto" and "A ele chamarei Morzek" are analyzed so that, this way, we can comprehend how the doppelganger manifests itself in Rubens Figueiredo's prose as a narrative artifice of the symbol of death-rebirth.

Keywords: Doppelganger. Short-story. Rubens Figueiredo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 O PODER DO MITO: A MANIFESTAÇÃO DO DUPLO	13
1.1 O MITO DO DUPLO: DIÁLOGOS COM A HUMANIDADE	14
1.2 O MITO DO DUPLO NA LITERATURA	28
2 DO GÊNERO CONTO AO CONTISTA RUBENS FIGUEIREDO	40
2.1 O GÊNERO CONTO	40
2.2 O CONTISTA RUBENS FIGUEIREDO	45
3 RUBENS FIGUEIREDO NO TERRITÓRIO DO DUPLO: ANÁLISE DOS CONTOS	50
3.1 “OS ANÉIS DA SERPENTE”	50
3.2 “UM CERTO TOM DE PRETO”	68
3.3 “A ELE CHAMAREI MORZEK”	81
CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
REFERÊNCIAS	102

INTRODUÇÃO

Dois irmãos gêmeos idênticos se reúnem ao acaso no mesmo espaço, contudo, por não se conhecerem, acabam trocando de lugar em uma usurpação de identidade involuntária e geram uma série de confusões, uma vez que as outras pessoas não sabem dessa semelhança genética. No fim, os dois indivíduos ficam lado a lado, fazendo todos reconhecerem que há mais de um com mesma fisionomia; todavia, ainda há a questão: quem é quem, afinal?

Um homem chamado Don Quixano, depois de ler romances de cavalaria, aspira ser um herói e imitar o plano da ficção. Para isso, veste-se com roupas que não são suas e torna-se Don Quijote de la Mancha, iludindo-se com um mundo onde há seres mascarados, cavaleiros, princesas e escudeiros. Ao se esquecer da realidade, desdobra-se para representar outro, aquele que o completa e que protagoniza sua imaginação. Este homem é louco ou herói? Ou ambos?

A fim de separar o seu lado respeitável de impulsos sombrios, um médico cria uma fórmula que o transforma em uma criatura horrível chamada Mr. Hyde. Ao separar a sua vida entre bem e mal, possui a liberdade de ser um indivíduo respeitável e, ao mesmo tempo, exteriorizar um mostro que é capaz até mesmo de assassinato. Contudo, no decorrer das transformações, o médico perde o controle para o lado perverso e acaba por sucumbir na figura repugnante de Hyde, sendo descoberto por seu amigo e jurista, o qual lida com seu testamento. Afinal, Dr. Jekyll e Mr. Hyde são o mesmo, mas, no fim, o mostro torna o médico refém de sua aparência. É possível ser devorado por si mesmo?

Entediado com o vazio de sua vida, um sujeito chamado Fabien se encontra com um homem misterioso que lhe oferece o poder de ser outras pessoas, dando-lhe o dom da usurpação. Dessa maneira, ele é capaz de se transformar em indivíduos que encontra por seu caminho, sendo ele próprio e mais um outro, a cada troca de identidade. No entanto, essas experimentações não fazem com que o vazio dentro de sua alma seja preenchido, e Fabien sucumbe ao delírio de ser vários e nunca ele mesmo, em sua plenitude. Na trajetória da vida, é possível ser múltiplo em um só corpo?

Todas essas histórias e indagações originadas pelos seus enredos dizem respeito a uma noção antiga e que muito foi refletida na literatura desde peças do teatro grego e shakespeariano até a prosa contemporânea em produção: a ideia de

duplicidade do Eu, ou melhor, o mito do duplo. Narrativas que trabalharam com a temática acerca do mito no decorrer dos séculos apresentaram-na de variadas formas, de acordo com os seus contextos históricos e culturais, e reuniram diversos elementos que contribuíram para que a concepção da identidade do sujeito fosse colocada em questão. De acordo com Ana Maria Lisboa de Mello:

Através da noção do duplo, toda a problemática da identidade pessoal e das relações que nós temos com as imagens parentais, mas também com o nosso Eu profundo, nossa obscuridade e nossos medos se acham reunidas. (MELLO, 2000, p. 122-123).

Por conta disso, a autora aponta para o duplo como um tema universal, ao mesmo tempo transcultural e trans-histórico, retomado por falar da existência do ser colocando em evidência a unidade psíquica, aqui, tão significativa quanto frágil.

Em verbete produzido para integrar a obra *Dicionário de mitos literários* (2000), a estudiosa Nicole Fernandez Bravo discorre sobre a figura do duplo colocando que esta se faz presente no imaginário coletivo desde as antigas lendas nórdicas e germânicas. Ao introduzir o tema, apontando que o mito demonstra uma afinidade particular com a literatura, a autora realiza uma trajetória histórico-literária de obras consagradas — desde as grandes epopeias até os romances e contos modernos —, e apresenta teorias da psicanálise a partir do início do século XX ao considerar a presença do duplo como “a homonímia ou a semelhança, a proximidade estranha assinalada pelo ‘eu’ que levanta a questão da identidade.” (BRAVO, 2000, p. 261). Nessa presença, como dito anteriormente, estaria representada a duplicidade do Eu e da alteridade, uma vez que o próprio termo *duplo* comportaria em si a seguinte ideia: “eu — dois em um”, “eu — o mesmo”.

No decorrer de seu estudo, portanto, Bravo retoma e analisa narrativas em que o duplo se manifesta como figura homogênea e heterogênea. Na figura homogênea, a autora cita os gêmeos, os sócias e os duplos sobrenaturais, como, por exemplo, os deuses mitológicos que tem o poder de se metamorfosear. Na figura heterogênea, o duplo pode ser manifestado pela sombra, imagem refletida, pelo retrato e alter ego, remetendo à dispersão do eu, ao símbolo da busca da identidade e ao inferno íntimo, por exemplo.

Em suas considerações, Bravo aponta que o mito do duplo ainda hoje encontra-se vivo e produtivo e que está permeável às modificações de figuração

tanto tratando-se de uma ambição totalizante — ou seja, de uma maneira de refletir-se no eu finito o mundo infinito —, quanto dispondo de uma ideia de eliminação do eu, com caráter de fragmentação. Entretanto, o que Bravo evidencia no fim de seu estudo é que, ainda que haja diversas figurações na literatura, “ao mesmo tempo que o mito se lê como um trajeto dirigido à procura de um melhor eu, a ambivalência nele presente manifesta-se em sua relação privilegiada com a figura de circularidade.” (BRAVO, 2000, p. 287). Essa ideia de circularidade, para a autora, está ligada ao símbolo de *morte-renascimento*, pois, para ela, o duplo renasce das cinzas para marcar uma relação com a morte. Essa é a imagem que sempre ressurgue nas narrativas acerca do tema e que, assim sendo, pretende-se verificar neste trabalho.

A presente dissertação tem como objetivo reconhecer o duplo como símbolo da morte-renascimento em contos do Rubens Figueiredo, ou melhor, em três narrativas presentes nas obras *As palavras secretas* (1998) e *O livro dos lobos* (2009). Ademais, pretende-se, aqui, notar os elementos configuradores do duplo conforme os estudiosos postularam e pensar como as narrativas atuais de Figueiredo se comunicam com narrativas anteriores às do autor que também adentraram nessa temática.

A escolha de Rubens Figueiredo como autor prestigiado deste trabalho se dá pela percepção de que sua obra é pautada na preocupação para com a subjetividade; ainda, pondera-se o que o doutor em Teoria da Literatura, Rodrigo Lacerda, estabelece em sua crítica a respeito de Figueiredo:

O que, em última instância, confere ao projeto literário de Rubens um peso especial, uma densidade rara na literatura brasileira contemporânea, e lhe possibilita prolongar a ação segundo sua conveniência, é o fato de o repertório de metáforas utilizado para cada história — reforçando a subjetividade dos personagens — ser apenas o ponto de partida para a superposição de várias camadas de significados. (LACERDA, 2006, p. 222)

Essa visão da obra vem ao encontro com a abordagem do presente tema: uma vez tratando-se de uma análise textual, o jogo de metáforas e as camadas de significados construídos na tessitura narrativa revelam ambiguidade e fragmentação necessárias para a realização de um universo duplicado. Ainda, pretende-se aqui refletir sobre o duplo como um mito que renasce das cinzas, como Bravo (2000)

pontuou, o que torna pertinente a escolha de um contista contemporâneo para que se verifique como explora o tema em uma produção literária de contexto atual.

O primeiro capítulo dessa dissertação, intitulado “O poder do mito: a manifestação do duplo”, tem como finalidade refletir sobre o mito do duplo no âmbito cultural, psicanalítico e filosófico, além de analisar suas figurações na história da literatura. Para tanto, divide-se o capítulo em dois subcapítulos.

O primeiro subcapítulo, intitulado “O mito do duplo: diálogos com a humanidade”, apresenta o mito que se faz presente desde os primórdios da humanidade e traz o embasamento teórico das análises a partir dos estudos psicanalíticos de Otto Rank (2013) e Sigmund Freud (2006), e dos estudos filosóficos de Júlia Kristeva (1994), Clément Rosset (2008) e Edgar Morin (1988). Tais estudos são utilizados pelos seguintes motivos: em consonância com o objetivo desse trabalho, Rank, Rosset e Morin apresentam o duplo relacionado à questão da morte, a partir de perspectivas diferentes de suas respectivas áreas de estudo; e Freud e Kristeva abordam o tema por meio do efeito que a manifestação do duplo ocasiona, ou seja, o efeito do *estranho*, que será refletido, também, nesse subcapítulo.

O segundo subcapítulo, intitulado “O mito do duplo na literatura”, apresenta, com base no verbete de Bravo (2000), uma trajetória histórico-literária a fim de reconhecer o duplo em obras do Ocidente, das quais autora afirma ser um dos grandes mitos. No entanto, não se pretende elencar todas as obras que Bravo menciona e analisa em seu estudo. Para tanto, foi realizado um recorte, com destaque nas narrativas literárias que expõem claramente a figuração do duplo de acordo com seu contexto histórico. Aqui, pretende-se proporcionar uma síntese acerca das configurações simbólicas do duplo na literatura, para que se percebam os elementos recorrentes do tema e como eles se reproduzem nos contos contemporâneos de Figueiredo que serão analisados posteriormente.

O segundo capítulo dessa dissertação, intitulado “Do gênero conto ao contista Rubens Figueiredo”, tem como finalidade refletir sobre o gênero conto e seus aspectos, uma vez que os objetos de estudo aqui presentes são narrativas do gênero, e, particularmente, explorar a fortuna crítica do autor Rubens Figueiredo, mais precisamente, o seu papel como contista no contexto nacional. Para tanto, divide-se o capítulo em dois subcapítulos.

O primeiro subcapítulo, intitulado “O gênero conto”, apresenta uma curta introdução acerca do conto como antiga expressão literária, de acordo com as considerações de Magalhães Jr. (1972). Após essa breve apresentação, busca-se delinear o caráter do gênero por meio de aspectos que compõem esse tipo de narrativa, com base nos estudos de Poe (2011), Cortázar (2006), Piglia (2004) e Bosi (2015), teórico-críticos e contistas célebres que se dedicaram a estudar o conto e o ofício do contista.

O segundo subcapítulo, intitulado “O contista Rubens Figueiredo”, volta-se para a fortuna crítica do autor e seu papel específico de contista no cenário brasileiro. Pretende-se verificar, aqui, de que modo a vasta produção do ficcionista dialoga com o seu tempo e quais elementos textuais e discursivos a sua narrativa apresenta.

O terceiro capítulo ocupa-se em analisar os contos: “Os anéis da serpente” e “Um certo tom de preto”, presentes na obra *O livro dos lobos* (2009), e “A ele chamarei Morzek”, presente em *As palavras secretas* (1998). Com base na abordagem das teorias acerca do duplo e sua relação com a figura da morte-renascimento, pretende-se identificar de que maneira Rubens Figueiredo constrói uma tessitura narrativa que manifesta os elementos recorrentes do mito e de que modo os usa como artifício para evocar o símbolo de morte-renascimento. A escolha das respectivas narrativas, portanto, dá-se pelo seu caráter de questionamento à identidade do sujeito, uma vez que as personagens deparam-se com enigmas a respeito do Eu que causam inquietação e estranhamento.

1 O PODER DO MITO: A MANIFESTAÇÃO DO DUPLO

Em *A literatura e a formação do homem* (1999), Antonio Candido tece considerações a respeito da capacidade humanizadora da literatura e, ao estabelecer a sua influência expressiva na formação do homem, afirma que

A produção e fruição desta se baseiam numa espécie de necessidade universal de ficção e de fantasia, que de certo é coextensiva ao homem, pois aparece invariavelmente em sua vida, como indivíduo e como grupo, ao lado da satisfação das necessidades mais elementares. (CANDIDO, 1999, p. 82-83).

Nesse sentido, percebe-se que a fantasia é intrínseca ao ser humano, ainda que quase nunca seja de todo *pura*. Segundo o autor, ela está ligada constantemente à realidade, ou seja, aos fenômenos naturais, indagações, costumes, problemas humanos etc, criando um forte vínculo com o mundo. Isso acaba por se manifestar no grande número de mitos, lendas e contos que representam, de um modo figurado ou fictício, a sociedade. Assim, a partir dessas narrativas, percebe-se que, a seu modo, elas sustentam as experiências que norteiam o ser humano e acabam por criar uma identidade cultural para uma coletividade.

Em consonância com essa relação entre mito e ficção, em *As astúcias da enunciação* (1996), José Luiz Fiorin afirma que o mito, extraído de seu contexto, acaba por explicar o que antes era inexplicável e que se torna, também, uma súpula do conhecimento de cada cultura, pois “explica o sentido da vida, a morte, a dor, a condição humana. Vive porque responde à angústia do desconhecido, do inexplicável; dá sentido àquilo que não tem sentido.” (FIORIN, 1996, p. 10). Ao reconhecer a importância do mito no seu papel de organização social, o autor discute que todas as sociedades possuem uma narrativa mítica para explicar a origem da linguagem e da diversidade de línguas, como, por exemplo, a Bíblia, em que a linguagem é o meio de criação e realização do mundo. Pois, “Ao mesmo tempo que faz as coisas, Deus denomina-as. No universo mítico, dar nome é criar.” (FIORIN, 1996, p. 11).

Com base nessas considerações, este capítulo visa a abordar como a literatura figura um dos mitos mais antigos da humanidade: o duplo. Pretende-se, aqui, debruçar-se sobre este mito com base na sua trajetória e significado no

decorrer dos séculos e tentar explorar como o homem se faz homem pela literatura que carrega a manifestação do duplo.

1.1 O MITO DO DUPLO: DIÁLOGOS COM A HUMANIDADE

O duplo possui as suas origens nos primórdios da humanidade, uma vez que, segundo Nicole Fernandez Bravo (2000, p. 262), possui um aspecto mítico e lendário. Em lendas nórdicas e germânicas, já é possível vislumbrar esta figura marcada pela simbologia de morte, pois, nessas culturas, o encontro com o duplo seria um presságio desse destino: vislumbrar o seu duplo é vislumbrar a sua morte. Em contrapartida, há lendas que contam sobre almas viajantes que assumiram aspectos de animais ou de sombras, dando ao duplo uma representação de espírito protetor, assim como a abertura para a figuração do *alter ego*.

No desenvolvimento das civilizações, a ideia de dualidade fez parte do âmbito religioso, partindo das divindades pré-colombianas e egípcias. De acordo com Santos (apud ROCKENBACK, 2013, p. 172-173), acerca dos mitos, rituais funerários e valores sociais no Egito Antigo, para os egípcios, o ser humano era dividido em três partes: o KA (força vital), o BAH (essência moral) e o AKH (espírito). Saber lidar com esse conjunto significava saber lidar consigo, dando completude ao indivíduo. A religião funerária egípcia, portanto, postulava que, em vida, o ser humano era composto por uma pluralidade.

A partir disso, Bravo (2000, p. 262) discorre que, com base na concepção de que a manifestação do Ka é independente do corpo com o qual foi moldado, pois simboliza a força vital que é repassada de corpo para corpo, esta parte do indivíduo sobreviveria à morte, o que traz à tona a ideia de vida pós-morte pela geminação do ser humano. Além das concepções ligadas às ideias de morte e pós-vida oriundas dessas civilizações, a noção de geminação também é retomada pela concepção cristã, uma vez que, segundo Ana Maria Lisboa de Mello, no capítulo *As faces do duplo na literatura* (2000, p. 112), Deus criou o universo para nele se refletir, portanto, o mundo e o homem são reflexos moldados à imagem do criador. Berenice Sica Lamas, em *O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em psicologia e literatura* (2004, p. 44) ainda acrescenta que, no próprio relato bíblico, a divisão acontece a partir do rompimento com o Verbo, na criação do mundo: luz *versus*

trevas; o que já demonstra que o mito aparece desde épocas remotas, figurado a partir de diferentes concepções religiosas.

Posteriormente, o desdobramento aparece na Grécia Antiga em *O banquete*, de Platão. O filósofo, por meio das personagens de sua obra, aborda a temática do amor. No discurso de Aristófanes, o mito aparece na retomada lendária de que o homem e a mulher e o andrógino eram seres perfeitos que ameaçaram os deuses e que, por conta disso, foram circuncidados pela força divina. Essa bipartição seria fonte da concepção de alma gêmea, em que duas pessoas são destinadas uma a outra por constituírem metades de um todo. De acordo com Bravo (2000, p. 262), esta representação é um traço importante para a construção do mito, pois alude à maleabilidade do ser humano que está em busca do duplo com seus aspectos ambíguos, tanto benéficos quanto maléficos, testemunhando uma passagem, uma transgressão fora dos limites humanos e o castigo dos deuses simbolizado pelo corte. No *Gênesis*, reencontra-se uma ideia subjacente a *O banquete*, pois, ao cerrar a carne do homem, Deus também o cinde em dois para criar a mulher — cisão que resulta num enfraquecimento. A estrutura do homem, portanto, pressupõe a união de dois elementos.

A partir dessas considerações, é possível notar que as mitologias colocam o homem como um ser dual, regido por *contraposições* que, afinal, completam-se. Os temas: masculino/feminino, homem/animal, espírito/carne e vida/morte necessitam de reencontro, como os amantes de Aristófanes bipartidos e destinados, para que haja uma completude. Assim, o que se percebe inicialmente no estudo de Bravo, segundo Mello, no que diz respeito ao duplo, é que:

Uma representação constante no imaginário dos povos liga-se ao problema da morte e ao desejo de sobrevivência, de forma que o amor a si próprio e a angústia da morte estão associados. Se, por um lado, a personificação da obra imortal — a alma do morto — é uma ideia através da qual o Eu se protege do aniquilamento, por outro, esse duplo é percebido como um “mensageiro assustador da morte”, razão por que gera sentimentos ambivalentes, de proteção e de ameaça ao mesmo tempo (MELLO, 2000, p. 112).

Essa percepção do mito como uma figura ambivalente tornou-se interesse de estudo de autores de diversas áreas de conhecimento. Segundo Santos (2009, p. 54), a abordagem do duplo pode ser examinada por muitos prismas, de acordo com o contexto *de que* e *de onde* se fala. Isso acontece pois, como colocado

anteriormente, o mito vem gerando uma variedade de sentidos desde a sua aparição nas lendas mais antigas. Portanto, há *representações* da figura do duplo na história da humanidade.

De acordo com Bravo (2000, p. 262), os estudos psicanalíticos sobre o duplo surgiram a partir do século XX, com Otto Rank, Carl Rogers e Karl Francis Keppler. Além desses estudiosos mencionados pela autora, Sigmund Freud também discorreu sobre o mito em uma de suas obras.

Para a abordagem do tema, este trabalho pretende recorrer aos estudos psicanalíticos de Otto Rank (2013) e Sigmund Freud (2006), uma vez que vão ao encontro com o interesse em perceber a manifestação do duplo ligado à ideia de *morte e renascimento*. Ainda, o presente estudo se valerá de autores da área da filosofia que se debruçaram sobre o tema em consonância com os respectivos psicanalistas, a saber: Júlia Kristeva (1994), Clément Rosset (2008) e Edgar Morin (1988).

Na psicologia, Otto Rank abordou pioneiramente esta figura na obra intitulada *O Duplo*, publicada originalmente em 1914. Esse estudo foi motivado pelo filme *O estudante de Praga*, de Hans Heinz Ewers, inspirado no conto de E.T.A. Hoffman, “A imagem perdida”. A trama cinematográfica conta a história de um estudante chamado Balduin que perdeu todo o seu dinheiro e se vê em uma encruzilhada. Como aparente resposta ao seu problema, o protagonista se encontra com um ancião, Scapinelli, que propõe uma ajuda fortunada: o homem pede que Balduin venda a sua imagem refletida no espelho. Em concordância, o jovem estudante aceita o contrato e, a partir disso, a sua imagem se desprende do espelho e segue o ancião, que se vai satisfeito com o seu reflexo. Depois desse episódio, o jovem deixa de enxergar a sua imagem no espelho, já que ela não mais lhe pertence, e enriquece como foi prometido por Scapinelli. No entanto, essa separação entre corpo e alma se torna inquietante em sua vida, pois o seu reflexo se materializa em momentos decisivos e causa conflitos que atormentam o protagonista. Balduin consegue acesso aos círculos sociais importantes, inclusive onde habita a mulher por quem é apaixonado, a condessa; porém, nesses encontros, ele é surpreendido pelo seu reflexo que se torna seu rival, tanto na vida amorosa quanto no seu papel social, e lhe rouba o sossego até o fim da trama. Como única solução para a tormenta que o outro lhe causa, Balduin recorre à aniquilação do seu reflexo, ato que se concretiza quando o jovem dispara um tiro contra o seu duplo; no entanto,

quando a sua imagem é ferida e desaparece por completo, Balduin percebe que também foi atingido ao se olhar no espelho. Após cair morto, com a camisa cheia de sangue, Scapinelli aparece no quarto, sorri ao ver o cadáver do estudante e rasga o contrato de venda assinado no início da história. No desfecho da trama, no túmulo de Balduin, está sentado o seu duplo, com um estranho pássaro negro, presente até mesmo após a morte.

A partir da trama de Balduin, Rank irá perceber que o *reflexo* se opõe ao protagonista durante o enredo como um *perseguidor* e, a partir dessa constatação, irá discorrer sobre outras obras artísticas em que essa representação desprendida e visível do Eu (como também a *sombra* e o *retrato*) torna-se um duplo independente que vem perturbar a vida das protagonistas. Em contrapartida, é possível notar, inclusive em *O estudante de Praga*, que o impulso de se livrar do sinistro adversário acaba por culminar também na morte do protagonista, o que propõe que a vida do duplo está intimamente ligada à própria pessoa, ainda que ela tenha abdicado da sua alma (RANK, 2013 p. 15- 32). Aniquilar o seu duplo, portanto, é aniquilar-se.

Rank ainda percebe outra faceta do mito em Heine, com as obras *Ratcliff*¹ e *Noites Florentinas*², em que o duplo não aparece corpóreo por meio do reflexo/sombra, mas sua presença é interiorizada nas personagens que possuem uma vida dupla. Segundo o autor, esses sujeitos são condicionados a uma cisão de personalidade que faz com que eles se dividam entre duas existências opostas e separadas pela perda de memória — representação muito contemplada na literatura (RANK, 2013, p. 38).

Contudo, o interesse do psicanalista diante das vastas obras apontadas em sua análise recaem no que Nicole Fernandez Bravo também pontua sobre o mito, como abordado de início: a imagem da morte. Partindo das ideias supersticiosas do homem, o autor retoma costumes e crenças difundidas por várias culturas em que, novamente, a presença das figurações do duplo (sombra, retrato, reflexo) aparece no seu estudo. Um exemplo disso seria a ideia de que pisar na própria sombra, segundo certas aldeias alemãs, é um sinal de morte; ou a superstição de que, nas

¹ “Em Ratcliff, ele pretende plasmar o destino de duas pessoas cuja vida é esvaziada de sentido por imposição de uma existência dupla, e que devem se matar, apesar de se amarem. Sua existência cotidiana é constantemente cruzada pela vida dos seus antepassados, que eles são obrigados a reviver” N.E: Rank não refere a fonte dessa citação. (RANK, 2013, p. 36-37).

² A narrativa retrata “a vida dupla de Madame Laurencer, cuja serena vida diurna alterna com êxtases noturnos de dança, sobre os quais ela fala de dia tranquilamente, como se fossem algo ocorrido há muito tempo” (RANK, 2013, p. 37).

vésperas do Ano Novo e do Natal, o sujeito que, ao acender a luz e não projetar sua sombra, ou cuja sombra não possuir cabeça, está fadado à morte em um ano. Esses medos relacionados a esta figura, segundo Rank, são encontrados entre os povos civilizados e aparecem como *tabus* por conta de um passado supersticioso de povos primitivos. Citando Frazer, que coletou material das crenças primitivas em *The soul as a shadow and a reflexion* (1915), Rank discorre que a “nossa ‘superstição’ encontra, na crença de povos primitivos, uma verdadeira equivalência. Cada dano infringido à sombra atinge também seu dono, como acredita um grande número de povos primitivos.” (FRAZER apud RANK, 2013, p. 90).

Assim como as crenças acerca da sombra e sua relação com a morte permearam o imaginário de povos primitivos dando origem aos *tabus* perpetuados ao longo dos séculos, também retratos e fotografias evocaram estas crenças entre esquimós, índios americanos e diversas tribos da África Central, da Ásia, nas Índias Orientais e na Europa. Nessas culturas, há uma forte associação do retrato/fotografia com a *alma*, por isso esses povos temem que as imagens possam cair em mãos erradas e prejudicar danos até mesmo mortais (RANK, 2013, p. 112). Esse medo da própria imagem, por conta da ideia de alma, estende-se por qualquer configuração, seja ela uma reprodução plástica, pintura e o próprio reflexo na água. Para as civilizações antigas dos gregos e indianos, era regra não olhar o reflexo na água, porque traria a morte num futuro breve. Essa ideia fica muito marcada pela famosa história de Narciso, personagem mitológica que morre ao se jogar ao encontro de seu reflexo, por quem está apaixonado (2013, p. 116). Assim, Rank discorre que:

O significado narcísico por natureza não é estranho à temática do duplo, replicando a interpretação das almas e da morte no material folclórico. Isso é demonstrado, além das já mencionadas tradições mitológicas da criação através da imagem refletida, sobretudo nas adaptações literárias, as quais juntamente com o problema da morte, seja diretamente seja em uma distorção patológica, trazem à tona o tema narcísico. (RANK, 2013, p. 119).

Comparando a história de Narciso à obra de Oscar Wilde, *O retrato de Dorian Gray*, o teórico irá perceber esta relação de medo e ódio diante do duplo relacionada à paixão pela própria imagem e ego. No romance britânico, a personagem principal, Dorian Gray, apega-se completamente à sua imagem no seu primeiro retrato, e, ao perceber a sua beleza, surge o medo da velhice e da possibilidade de perder a

aparência tão adorada. Como a personagem mitológica de Narciso, Dorian adora a sua própria imagem e, por conseguinte, o seu próprio corpo. É a partir disso que faz um pacto desejando nunca envelhecer, o que acontece no decorrer dos anos: Dorian mantém a sua tão amada beleza, no entanto, o retrato passa a se modificar no seu lugar e a apresentar não apenas as rugas do tempo, mas os atos desvirtuados que o protagonista comete na trama. Segundo Rank (2013, p. 122), Dorian abomina a sua imagem retratada, que se torna mais feia, mas isso torna o seu amor por si mesmo mais intenso; assim, percebe-se que o medo e o ódio diante do duplo aparecem intimamente ligados com o amor narcisista. O medo e o ódio, por sua vez, aparecem quando o protagonista percebe o seu retrato como uma ameaça, assim como em *O estudante de Praga*, em que Balduin se vê ameaçado pela presença perseguidora do seu duplo.

Com base nas tradições folclóricas e nas tradições literárias revisadas, Rank se depara com a imagem da morte, ou melhor, o medo da morte (da imagem, de sua perda ou perseguição), ainda que seja uma estranha contradição que esse medo leve o indivíduo ao suicídio. O medo da morte, como foi revisado nas lendas, é uma emoção primitiva da humanidade e tem a sua raiz no *instinto de autopreservação*, mas essa motivação, às vezes, não é o bastante para afastar o medo que, como apresentado nos enredos literários, conduz a personagem diretamente ao caminho que queria evitar (RANK, 2013, p. 130).

Em suas considerações, Rank afirma que

Comprova-se aqui, com clareza, que o narcisismo primitivo, sentindo-se ameaçado pela inevitável anulação do Eu, criou como primeira representação da alma uma imagem o mais idêntica possível ao Eu corpóreo, portanto, um verdadeiro duplo. Assim, a ideia de morte é desmentida através de uma duplicação do Eu que se corporifica na sombra ou no reflexo. (RANK, 2013, p. 137-138).

Essas representações da imagem encontradas nas lendas primitivas, como dos gregos e dos egípcios, reforçam a ideia de preservação da alma e, portanto, da imortalidade: a morte se torna suportável para o indivíduo que confia a sua vida em um duplo.

O estudo de Otto Rank, além de configurar a ligação do duplo com a morte, demonstra que os ecos do passado e das crenças arcaicas ainda ressoam no

indivíduo, daí a razão de obras com o tema causarem um efeito emocional intenso no leitor: as raízes do homem primitivo estão presentes no homem contemporâneo.

Posteriormente, Sigmund Freud tratará do sentimento que a imagem do duplo desperta em *Das Unheimliche*, publicado em 1919. No início do capítulo traduzido como *O 'Estranho'*, o autor declara que o tema *estranho* está relacionado diretamente ao *assustador*, ao que provoca *medo* e *horror*. Para trilhar um estudo a respeito desse ramo estético, Freud abre caminho em duas direções:

Podemos descobrir que significado veio a ligar-se à palavra 'estranho' no decorrer da sua história; ou podemos reunir todas aquelas propriedades de pessoas, coisas, impressões sensoriais, experiências e situações que despertam em nós o sentimento de estranheza, e inferir, então, a natureza desconhecida do estranho a partir de tudo o que esses exemplos têm em comum. (FREUD, 2006, p. 238).

Todavia, ambos os rumos a serem trilhados recaem sobre o mesmo resultado: “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar.” (FREUD, 2006, p. 238).

Ao fazer um estudo etimológico, o psicanalista encontra uma ambiguidade linguística na palavra *heimlich*, que significa “familiar”, “não estranho”, “pertencente à casa”. Porém, Freud aponta que o termo também pode significar “algo secreto” e “escondido”, o que cria um paradoxo e, misteriosamente, aproxima a palavra de seu oposto: *unheimlich*, que seria o “não conhecido”, não familiar” e, endossando Schelling, (1775-1854) “o nome de tudo que deveria ter permanecido... secreto e oculto, mas veio à luz” (FREUD, 2006, p. 242).

Com base nessa dualidade de *heimlich* e no seu oposto/reflexo *unheimlich*, Freud passa a abordagem para o segundo rumo a ser trilhado, atentando-se a uma análise de exemplos individuais de estranhezas. Para tanto, a literatura, mais uma vez, dará suporte para se explicar os sentimentos inquietantes que perturbam a mente humana, e os contos de E. T. A. Hoffman (1776-1822) teriam êxito ao empregar um efeito estranho, por isso o psicanalista irá buscar em “O Homem de Areia” (1815) o que suscita essa impressão.

O conto trata da história de Natanael, um personagem que, desde a infância, é atormentado pela história do Homem de Areia. Narrado inicialmente por Natanael, a personagem descreve o seu trauma em uma carta para Lotário, irmão de sua noiva, contando que, quando pequeno, sua mãe o colocava para dormir cedo com a

justificativa de que o Homem de Areia estava chegando. Segundo a sua babá, era um homem mau que jogava um punhado de areia nos olhos das crianças travessas que não queriam ir para a cama e levava-os num saco para alimentar os seus filhos na Lua. Natanael acreditava na história, uma vez que o pai recebia visitas de um homem durante a noite, com quem ele se ocupava no escritório.

Em uma determinada noite, para averiguar a chegada do Homem de Areia, Natanael se esconde no escritório e reconhece que o visitante é um advogado chamado Coppelius, personagem com aparência repulsiva que amedrontava as crianças quando aparecia para jantar. De onde está, Natanael consegue enxergar o pai e Coppelius realizando uma experiência de alquimia em que a imagem dos olhos é trazida para a conversa. Ao descobrir Natanael em seu esconderijo, o visitante repulsivo ameaça arrancar os olhos do protagonista. O trauma se concretiza, no entanto, quando o seu pai morre durante outra sessão de alquimia um ano depois, junto com Coppelius, que some após o acidente. Tal marco na infância persegue o protagonista que ligará a imagem do Homem de Areia ao seu fantasma do passado que retorna ao seu presente em uma nova identidade. Coppola, um ótico ambulante, vende-lhe um par de binóculos que Natanael compra apenas pela insistência, porém, esses mesmos binóculos fazem com que ele enxergue uma jovem que mora em frente à sua casa, Olímpia, por quem ele se apaixona. No entanto, ao conhecer a jovem, o protagonista descobre que ela é uma boneca criada por Coppola e por um professor de física que fez a sua engrenagem, Spallanzani. Certo dia, em uma briga dos dois criadores em disputa por Olímpia, os olhos ensanguentados da boneca são jogados no peito de Natanael, que descobre que, na verdade, pertencem a ele, pois foram roubados por Coppola.

O trauma da infância retorna ao jovem causando um medo profundo. No desfecho da narrativa, no ápice de um surto que o leva a enxergar a figura do repulsivo Coppelius/Coppola através de um binóculo, Natanael atira-se da torre onde está e morre.

A partir desse conto, Freud (2006, p. 248-249) analisa como o sentimento de estranheza da personagem está diretamente ligado à figura do Homem de Areia e à ideia de ter os olhos roubados, já que perder ou danificar os olhos é um temor tanto para crianças quanto para adultos e, de acordo com os estudos dos sonhos, das fantasias e dos mitos, o medo em relação à perda dos olhos é um substituto para o temor de ser castrado. Um exemplo dessa castração é visto no mito de Édipo, o qual

arranca os próprios olhos como castigo por ter matado o pai e se casado com a mãe.

Todos esses temas de estranheza suscitados pelo conto de Hoffmann, segundo o psicanalista, estão ligados ao tema do *duplo*:

Assim, temos personagens que devem ser considerados idênticos porque parecem semelhantes, iguais. (...) há o retorno constante da mesma coisa — a repetição dos mesmo aspectos, ou características, ou vicissitudes, dos mesmos crimes, ou até dos mesmos nomes, através de diversas gerações que se sucedem. (FREUD, 2006, p. 252).

Ou seja, a repetição que acontece com Coppélius/Coppola na narrativa “O Homem de Areia”.

Ao tratar do duplo, Freud recorre ao estudo de Otto Rank, o já mencionado *O Duplo*, em que o autor aponta sobre a sua manifestação em reflexos em espelhos, sombras, ou espíritos guardiões, por conta da crença da alma e do medo da morte. Assim, o duplo aparece completamente ligado aos elementos enraizados no imaginário coletivo e criado como uma defesa contra a extinção, em que a fonte dessa manifestação seria o narcisismo primário que domina a mente do homem. Freud exemplifica a sua colocação por meio dos antigos costumes egípcios, que retratavam a imagem do morto em materiais duradouros — arte que garantiria a imortalidade. Nessa forma, o duplo é considerado como uma figura de proteção do *eu* contra o sepultamento. Todavia, com o passar do tempo, acaba por se converter em um objeto de terror, uma vez que se tornou, paradoxalmente, um anunciador da morte.

As sensações de estranheza podem vir à tona por circunstâncias e condições familiares ou que já foram familiares. Assim, em concordância com Otto Rank, Freud aponta que o homem primitivo, com as suas crenças sobre animismo, bruxaria, medo da morte etc, ainda se faz presente, pois esses pensamentos não foram superados com o tempo e, quando algo aparece para confirmar as crenças antigas e rejeitadas, o sentimento de estranheza se manifesta.

Partindo dessa concepção, o psicanalista coloca que a projeção da figura do duplo é manifestada como um objeto de terror e, uma vez ligada ao *eu*, desperta o estranho. Com base em Freud, Santos coloca:

(...) um efeito de estranho é gerado quando algo que até então considerávamos como imaginário apresenta-se diante de nós na realidade, ou quando o duplo, cuja propriedades seria a de representar e simbolizar, apropria-se das totais competências e funções do “eu” de que é representação e símbolo. (SANTOS, 2011, p. 41).

O duplo seria uma maneira de o homem tratar-se como objeto, de modo que ele lhe possibilitaria a auto-observação e autocrítica. Assim, a manifestação de um outro *eu* seria, na verdade, a manifestação dos desejos e medos reprimidos, como, por exemplo, os medos primitivos nunca superados. Como algo estranho a si mesmo, o duplo seria concebido para fora do *eu*, dando vida às ameaças internas do sujeito (SANTOS, 2011, p. 41-42). A sua presença acaba por ser inquietante e estranha por ser uma forma de recalçamento, uma maneira de expulsar o desagradável de si.

Dessa maneira, Freud compreende porque o uso linguístico do termo *heimlich* se estendeu para o seu aposto, *unheimlich*, “pois esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo de repressão (FREUD, 2006, p. 258). Ou seja, o duplo, aparentemente estranho, acaba por ser familiar.

Pode-se dizer que o termo elencado pelo psicanalista mostra-se em consonância com a própria ideia do que comumente o estranho representa para o sujeito: um estrangeiro.

Em *Estrangeiros para nós mesmos* (1994), Julia Kristeva retoma o estudo de Freud e reflete sobre a figura do estrangeiro, não apenas pela perspectiva psicanalítica, mas faz uma pesquisa histórica de como o estrangeiro é visto socialmente desde a era clássica até parte do século XX. Retomando a sua imagem em um dos textos mais antigos da humanidade, a Bíblia, e conceitos jurídicos que apontam para o estrangeiro como “aquele que não tem cidadania onde habita” (KRISTEVA, 1994, p. 47), a autora retrata como esta figura possui uma representação negativa, daquele que *está à parte*.

Nas sociedades primitivas, o estrangeiro era encarado enquanto inimigo, já que, por ser outro, um *adverso*, perturbava a ordem até então conhecida e confortável. Segundo Kristeva, a presença do estrangeiro despertaria um fascínio inicial por conta da sua singularidade, pelos seus traços diferentes dos demais que seriam cativantes em um primeiro olhar; contudo, este rosto também acabaria por se

tornar uma ameaça para o observador, pois a manifestação do outro perturbaria a sua própria singularidade, uma vez que Kristeva afirma:

Do amor ao ódio, o rosto do estrangeiro nos força a manifestar a maneira secreta que temos de encarar o mundo, de nos desfigurarmos todos, até nas comunidades mais familiares, mais fechadas. (KRISTEVA, 1994, p. 11).

O contato com o estrangeiro pode gerar desconforto, de início, pois o convívio com ele faz o sujeito se confrontar com a possibilidade de *ser um outro*, ou seja, colocar-se em seu lugar, o que gera um olhar autorreflexivo e, ainda, induz a se fazer outro para si mesmo (KRISTEVA, 1994, p. 21). Essa atividade dá vazão à questão de identidade desdobrada, deixando o sujeito bipartido: *eu-eu ou eu-estrangeiro?*

Com a chegada do estrangeiro, o vínculo familiar antes cômodo e a identidade até então *estável* perdem a sua consistência, pois, a partir dele, se reconhece que há uma alteridade presente no que suporia ser apenas um *eu*. Desse modo, “(...) o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades” (KRISTEVA, 1994, p. 9), ou seja, o estrangeiro não é uma figura distante e que está *à parte* como aparenta de início, mas está dentro do próprio sujeito observador, que pode encontrar traços dentro de si que vem à tona em contato com o outro.

Em consonância com os demais autores revisados, porém, do âmbito filosófico, Clément Rosset tece um estudo sobre o duplo pela perspectiva da rejeição do real, na obra *O real e seu duplo: ensaio sobre ilusão* (2008). Considerado herdeiro de Schopenhauer e Nietzsche, o filósofo francês dá início a sua tese propondo que o real só é aceito até certo limite, sob certas condições, pois, caso ele ultrapasse esse ponto e se declare desagradável, a tolerância para com ele suspende-se. Dada esta rejeição, o duplo acaba por se mostrar como uma forma de *ilusão*, mais precisamente como um mecanismo de defesa para opor-se ao real. A partir da ilusão psicológica, o sujeito enxerga o real a sua maneira, criando uma duplicação pautada neste, em que a coisa (que não se quer ver) não é negada, mas deslocada e colocada de outra maneira pela sua aptidão de ver.

Essa questão abre discussão para o tema do duplo, uma vez que o caso de duplicação, segundo Rosset, “constitui o conjunto de fenômenos chamados de

desdobramento de personalidade” (ROSSET, 2008, p. 84). Rank percebe que tal temática deu origem a muitas obras literárias particularmente no século XIX, na literatura romântica, e nota que o herói que se duplica não procura se desembaraçar da sua imagem ou a vê como um fardo paralisante, mas vive em função do seu duplo, investe nele, pois a sua própria vida é garantida pela visibilidade da imagem que, caso extinta, significaria a sua morte: “O angustiado romântico aparece então (...) como essencialmente duvidando de si mesmo (...). Se o duplo não o garante mais no seu ser, ele deixa de existir” (ROSSET, 2008, p. 109). Nesse sentido, estabelece-se que a duplicata acaba por se tornar a imagem privilegiada para o herói, de maneira que o *outro* prevalece sobre o original.

Para fundamentar a sua tese, Rosset contempla a imagem de Narciso e coloca que a razão pela qual a personagem mitológica se suicida em busca do seu reflexo na água acontece por uma atenção exagerada ao *outro*: Narciso dá preferência a sua imagem e acaba morrendo em busca dela. Segundo o autor, a perda do duplo, do reflexo, da sombra ocasiona um efeito negativo: ao invés de libertar o sujeito, culmina na sua própria perdição (ROSSET, 2008, p. 109). Como exemplo, o autor retoma o conto “William Wilson”, de Edgar Allan Poe, em que a personagem principal trava uma luta com o seu duplo adversário e, ao lhe desferir um golpe, também deixa de existir. Ou seja, elimina o duplo que valida a existência do eu. Ao *outro* é dada a atenção excessiva, por isso a morte de Narciso e dos heróis românticos dá-se juntamente com a de suas duplicatas.

A partir disso, Rosset discorre sobre a razão pela qual o sujeito cria o seu duplo e retoma o estudo de Otto Rank sobre o medo ancestral e a angústia causada pela morte. O autor concorda que a tese do psicanalista seja válida, contudo, afirma que o seu diagnóstico é superficial: para ele, Rank não se valeu da hierarquia que liga o sujeito ao seu duplo.

Rosset ressalta que o duplo é sempre abordado como tendo uma realidade melhor que a do sujeito, uma vez que acaba sendo representado como um tipo de *instância imortal*. A partir dessa representação, aponta que a angústia do sujeito está ligada a sua não-realidade, não-existência, muito mais do que a sua morte próxima — como Otto Rank propôs anteriormente. Nesse sentido, o problema psicológico não está relacionado à mortalidade que se aproxima, mas à existência que se revela para o sujeito como duvidosa: o medo de morrer apenas existe por conta do medo de não ter vivido, daí provém o desdobramento de personalidade.

Essa angústia, uma vez ligada à ideia de não-existência, resulta em um terror ainda mais profundo: de o próprio sujeito não ser aquele que pensava ser ou até mesmo de suspeitar, nesse sentido, que não seja nada. Desse modo,

Tenho, portanto, realmente razão de duvidar de mim, e descubro na minha incapacidade para desdobrar-me um sério motivo para interrogar-me, não apenas sobre o caráter efêmero e frágil de minha existência, mas também sobre esta própria existência, tão efêmera e frágil sob um outro ponto de vista. A angústia de não ter nenhum duplo onde apanhar o modelo de seu próprio não está ligada fundamentalmente à angústia de dever morrer (...), mas àquela, mais profunda, de duvidar de sua própria existência. (ROSSET, 2008, p. 112).

A criação de um outro, por consequência, é fonte da dúvida existencial que o sujeito possui, por isso ele se condena a repetir o outro, para experimentar-se como algo e autenticar a própria existência. Essa repetição, afinal, acaba por se tornar uma eterna ausência de um presente, ou seja, a incapacidade para dizer “eu” reflete a incapacidade do sujeito de realmente *viver*.

Com base nas considerações a respeito do duplo, nota-se que as diversas vertentes de estudo recaem sobre denominadores comuns. De acordo com Adilson dos Santos em *Um périplo pelo território do duplo* (2009, p. 55), ainda que a maioria das posturas críticas apresente perspectivas distintas em seu percurso de revisão, há semelhança no estabelecimento de algumas determinações comuns, pois a representação do duplo como forma artística revela elementos que se reproduzem no decorrer dos séculos, como, por exemplo, o reflexo, a sombra e o retrato. Isso pôde ser visto, inclusive, nos objetos de estudos trazidos por Otto Rank, Sigmund Freud e Clément Rosset, que encontraram na literatura, mais especificamente nos contos românticos, uma fonte para se debruçarem sobre o mito e acabaram por captar tais elementos nas narrativas em que ele se manifesta.

Ainda, os respectivos teóricos também entram em consonância ao tratarem da *morte* como um ponto chave para que a manifestação do duplo se realize, a começar por Otto Rank em seu estudo precursor que influenciou Clément Rosset e Sigmund Freud. Mesmo que Rosset tenha as suas divergências ao tratar o medo da morte, de acordo com a revisão teórica, percebe-se que esta imagem que assombra o homem desde os primórdios ainda se mantém como um mensageiro dentro do sujeito, seja para avisá-lo de que a sua vida está chegando ao fim, seja para validar a sua existência.

De acordo com Nicole Fernandez Bravo, em suas considerações finais, o duplo pode ser lido como um trajeto à procura de um melhor eu, mas também manifesta uma ambivalência em sua relação privilegiada com a *circularidade*. Para Bravo, na desenvoltura histórica do mito, “(...) o duplo renasce sempre das cinzas que marcam a relação com a morte. Mais que círculo, é a imagem da espiral que viria ao caso, o símbolo da **morte-renascimento**.” (BRAVO, 2000, p. 287, grifo do autor).

Este símbolo de morte-renascimento acaba por ser tópico de estudo de Edgar Morin, na obra *O homem e a morte* (1988) — trabalho que busca estabelecer uma relação entre a temática da morte e o sujeito, sendo que um dos eixos de desenvolvimento também recai na questão do duplo. Ao explicar o conceito de morte-renascimento, o autor retoma as consciências arcaicas e estabelece que, nas experiências de metamorfoses, desaparecimentos, reaparições e transmutações, todo o nascimento é proveniente de uma morte, assim, toda mudança é correspondente a uma morte-renascimento: “(...) o ciclo da vida humana inscreve-se nos ciclos naturais de morte-renascimento.” (MORIN, 1988, p. 103). Essa questão aparece nas lendas de reencarnação, desde o período paleolítico antigo, uma vez que a crença nos espíritos duplos se estabelecia pelo renascimento dos antepassados representado pelo esqueleto encurvado em posição fetal, que vinha acompanhado de objetos pessoais da outra vida.

O autor afirma que essa crença, portanto, torna-se proveniente da tendência do indivíduo em salvar a sua integridade para além da decomposição e percebe que, na visão arcaica, o duplo é representante dos mortos. Morin afirma:

Mas esse duplo não é tanto a reprodução, a cópia conforme *post mortem* do indivíduo falecido: acompanha o vivo durante toda a sua existência, *duplica-o*, e este último sente-o, conhece-o, ouve-o e vê-o, por meio de uma experiência cotidiana e noturna, nos seus **sonhos**, na sua **sombra**, no seu **reflexo**, no seu eco, no seu hálito, no seu pênis e até nos seus gases intestinais. (MORIN, 1988, p. 126, grifo do autor).

Dessa maneira, o que se percebe é que o conceito de morte-renascimento presente no mito do duplo se manifesta por meio da sombra, do reflexo e do retrato. Porém, além disso, é concebido também como *alter ego*, por existir no interior do sujeito desde o seu nascimento e por fazer parte do seu íntimo. Isso entra em consonância com a própria consagração do termo em 1796, cunhado primeiramente

por Jean-Paul Richter como *Doppelgänger*: “duplo”, “segundo eu”, “aquele que caminha ao lado”, segundo Bravo (2000, p. 261). O duplo é, em sua ambiguidade, o mensageiro da morte e da existência, o estranho que se reconhece, o estrangeiro que sempre esteve presente. Caminha ao lado como sombra, mas emite um reflexo real: é outro sendo *eu*.

1.2 O MITO DO DUPLO NA LITERATURA

Como dito inicialmente e desenvolvido até então, o duplo possui suas origens nos primórdios da humanidade e se estende no inconsciente coletivo através dos séculos, moldando-se nas mais distintas formas de acordo com os aspectos culturais. Nesta subseção, busca-se apresentar, de maneira breve, como este mito se manifesta em diversos momentos da literatura ocidental, delineando-os de forma sucinta. Não se pretende aqui, por questões metodológicas, aprofundar-se nas análises das obras apresentadas, o trabalho analítico mais detido se limitará aos contos de Rubens Figueiredo, no terceiro capítulo.

Sobre a presença do mito na literatura, Bravo afirma:

O mito do duplo, no Ocidente, acha-se em estreita ligação com o pensamento da subjetividade, lançado pelo século XVII ao formular a relação binária sujeito-objeto, quando até então o que prevalecia era a tendência à unidade. Essa oposição — concepção unitária do mundo/concepção dialética — é refletida pela reviravolta que sofre o mito literário do duplo. (BRAVO, 2000, p. 263).

Como se sabe, na Grécia antiga, a questão do indivíduo não era relevante, uma vez que a coletividade, a *polis*, vinha em primeiro lugar. Em *A teoria do romance* (2000), no capítulo “Culturas fechadas”, Georg Lukács afirma que o homem não se achava solitário, pois a sua substância estava atrelada à pátria, à família e ao Estado. O sujeito situado na Antiguidade encontrava, na tragédia, heróis guiados pela sua paixão terrena, limitados por uma perfeição de grandeza e plenitude que se estabelecia pelo conhecimento das respostas, mas nunca pelo surgimento de perguntas. Na epopeia, o seu destino era traçado pelos deuses, de maneira que não havia mistério na vida e, conseqüentemente, não havia caos.

No entanto, com o surgimento da filosofia, o sujeito começa a questionar a sua substancialidade, de maneira que uma *cultura fechada* não pode mais nomeá-lo,

pois os gregos possuíam para si um mundo perfeito; em contrapartida, o mundo se desenvolveu e cresceu de uma maneira que a perfeição não coube mais a ele. O homem começou a se encontrar consigo mesmo e seus questionamentos não pertenciam mais aos grandes heróis, mas ao próprio homem, que não é um modelo, nem é definível.

Nesse sentido, é possível perceber que o mito do duplo na literatura sofreu alterações em consonância com o próprio homem. Segundo Bravo (2000, p. 264), da Antiguidade até o final do século XVI, o mito aparece como *figura homogênea* por conta da tendência à unidade daquele período, em que a semelhança entre dois indivíduos favorece a usurpação de identidade entre os sócias e os gêmeos. Porém, a partir do século XVI, com a quebra dessa unidade na história, o duplo aparece como uma *figura heterogênea* influenciada pelos pensamentos filosóficos acerca do sujeito como centro do mundo; dando prosseguimento no século XX, com a introdução da psicanálise, em que o duplo será tratado como um desdobramento do próprio *eu*.

A primeira figuração de duplo na literatura aparece na forma de *gêmeos*, sendo que a semelhança física entre dois irmãos a ponto de confundi-los foi explorada por Plauto, na comédia *Os menecmas* (206 a.C). Trata-se da história de dois irmãos idênticos que, até então, não se conheciam e, ao se encontrarem, trocam de lugar — tema que também é trabalhado, séculos mais tarde, por Shakespeare, em *Comédia dos erros* (1592-1593). Para o efeito condicionado à comédia, a dúvida acerca da identidade de duas personagens gera uma série de confusões que se resolve, no fim, com o reconhecimento de cada indivíduo. A mesma situação acontece entre os sócias e a usurpação involuntária de identidade. Nesse caso, a semelhança entre dois indivíduos é tema de peças em que a substituição de uma pessoa por outra serve para desenrolar a trama e é realizada por conta de manobras políticas. Em *Rei por semelhança* (1600), de Grajades, um dignitário possui incrível semelhança com um camponês. Contudo, o primeiro é assassinado pela rainha, que põe o camponês em seu lugar para que o crime seja ocultado. Essa troca em que o duplo toma o poder acaba sendo benéfica para o país (BRAVO, 2000, p. 264-265).

Ainda no aspecto homogêneo, o duplo também aparece como fonte sobrenatural nas lendas heroicas, em que os deuses, transmutados em forma

animal, descem à terra para se relacionar com os humanos³. Plauto, na peça *Anfitrião* (201-207 a.C.), elabora uma tragicomédia em que os deuses são humanizados por um processo de metamorfose e empréstimo de personalidade, de maneira que os efeitos cômicos estão atrelados à confrontação entre o Sósia (mortal) e o Sósia falso (deus). Nesse período, muitas obras retratam a transformação dos deuses em animais e homens — peripécia capaz de confundir os mortais que acabam por julgarem-se malucos diante do enigma da identidade. Contudo, ainda que haja a troca de identidade momentânea, de acordo com Bravo (2000, p. 267), os indivíduos reencontram todas as suas prerrogativas no desfecho das histórias, promovendo a reafirmação da unidade do ser.

Essa perspectiva sofre alteração a partir do século XVII por conta do abandono do conceito de unidade, uma vez que a abertura para o espaço interior começa ser ampliado. O duplo homogêneo não deixa de ser retratado na literatura no decorrer dos tempos, porém, o duplo em seu aspecto heterogêneo começa a ser representado pelo desdobramento do “eu”. Bravo afirma que essa mudança na concepção do duplo é marcada pela obra *Don Quixote de la Mancha* (1605-1615), de Miguel de Cervantes.

Influenciado pelos romances de cavalaria e almejando tornar-se um herói, Don Quixote se fantasia com roupas que não são suas e começa a usar um nome que não é seu para, com ajuda de Sancho Pança, seu vizinho e *fiel escudeiro*, imitar a ficção. Assim, a personagem se desdobra para viver em uma ilusão pautada no mundo fictício que acaba por gerar efeito na realidade, sendo considerado como louco ao buscar aventuras que apenas um herói de cavalaria teria. Segundo Bravo (2000, p. 268), “Por sua incapacidade de agir sobre o mundo, Dom Quixote é um herói da duplicidade moderna: ele fracassa na tentativa de unir o ideal à realidade.”

A partir da obra de Cervantes, abre-se um leque em que o duplo como figura heterogênea é trazida à literatura, com personagens cindidos que expõem a ideia de subjetividade. É nesse momento, inclusive, que os conflitos em relação ao mal aparecem e são colocados em cheque, sendo que o *Fausto*, de Goethe, representa essa tomada de consciência.

³ Um exemplo trazido por Nicole Fernandez Bravo (2000, p. 266) é a história de Leda e o cisne. De acordo com Faria (2010), na mitologia, Leda era uma princesa que gostava de se deitar na relva para apreciar os pássaros. Zeus, ao ver a jovem, admira-a e toma a forma de um cisne para que ela não se assuste com a sua aparição. Este mito tornou-se fonte de inspiração para Leonardo da Vinci, que pintou Leda e o Cisne (1508).

No poema dramático dividido em duas partes⁴, o espírito mal que se aproxima de Fausto é visto como adversário que propõe o confronto com o negativo que existe em si mesmo, de maneira que esse elemento é uma etapa fundamental para a construção do conflito acerca do *caráter*. Em *Fausto II* (1832), Nicole Fernandez Bravo afirma que “O mito do duplo torna-se aqui a metáfora ou o símbolo de uma busca de identidade que leva ao interior (...). O conflito essencial transfere-se para a luta por um melhor eu na escolha entre o bem e o mal”. (BRAVO, 2000, p. 268). Ou seja, sabe-se, aqui, que a alma humana possui uma *polaridade* positiva e negativa.

Goethe é considerado por muitos críticos como precursor do romantismo europeu. Otto Maria Carpeaux, em *História da literatura ocidental* (2008)⁵, discorre que Goethe percorreu dialeticamente as fases literárias da sua época: o pré-romantismo, o classicismo, o romantismo e, ainda, acabou por se apropriar de um realismo unicamente seu. Na perspectiva pré-romântica, estava em consonância com o subjetivismo da nascente literatura nacional, em que está inserido *Fausto I*. Portanto, “em sua própria obra, já estavam disseminados os germes do romantismo, sobretudo em *Faust*, síntese de todos os seus esforços, comentários da sua vida e programa da evolução da literatura alemã”. Assim, a primeira parte do poema é principalmente pré-romântica, com antecipações classicistas, enquanto a segunda parte é toda ela classicista, mas Mefistófeles, personagem a quem Fausto entrega sua alma, já não é um demônio pré-romântico e sim um ironista romântico (CARPEAUX, 2008, p. 1322).

Esse fator acerca do romantismo entra em consonância com a própria abertura do duplo, pois, no fim do século XVIII e a partir do século XIX, o tema “torna-se quase uma obsessão, adquirindo uma dimensão trágica e fatal” (PÉLICIER apud LAMAS, 2004, p. 47). O romantismo, uma vez caracterizado pela forte projeção do homem como figura central, apresenta o próprio artista como homem duplicado, assim como o mundo passa a ser considerado duplo, sendo o artista capaz de compreendê-lo por trás das aparências. Além disso, é nesse momento da literatura que o tema do duplo é frequentemente trabalhado a partir de um gênero tratado por Tzvetan Todorov em seu estudo de 1968: o fantástico.

⁴ Em 1791, Goethe escreveu *Faust, ein Fragment* (*Fausto, um fragmento*), mas concluiu a versão definitiva em 1808, chamada *Faust, eine Tragödie* (*Fausto, uma tragédia*). Em 1832, publicou a segunda parte, intitulada como *Faust. Der Tragödie zweiter Teil in fünf Akten* (*Fausto. Segunda parte da tragédia, em cinco actos*).

⁵ *História concisa da literatura* (Volume II).

Em *Introdução à literatura fantástica* (2010), Todorov se propõe a examinar um determinado número de obras para tentar descobrir uma regra que se aplique a estes textos em busca de delimitar um gênero literário, o fantástico. Em sua primeira análise, o autor se debruça sobre a personagem Alvare, da novela de Jacques Cazotte, *Le Diable amoureux* (*O diabo apaixonado*⁶ ou *O diabo enamorado*), que vive com um ser maligno do sexo feminino que pode ser ou o diabo ou um de seus subordinados. Essa ideia se dá pela chegada do espírito que aparece em forma de cabeça de camelo e começa a se metamorfosear até chegar à forma de uma bela jovem chamada Biondetta, porém, no decorrer da trama, seu comportamento humano (principalmente feminino) faz com que Alvare se apaixone e pergunte a si mesmo se o que está acontecendo é verdadeiro ou não. No desfecho, a personagem fica dividida a partir do momento que a sua amante desaparece, e uma ambiguidade diante da aparição e convivência com Biondetta se mantém até a última linha: o ser existiu em sua vida ou não? Foi sonho, ilusão ou realidade?

Com base nesse enredo, Todorov (2010, p. 30) diz que assim se adentra ao âmbito fantástico: num mundo em que não há diabos, surge um elemento sobrenatural que não pode ser explicado pelas leis naturais. Desse modo, a primeira condição para a florescência do gênero é o aspecto sobrenatural instaurado na diegese que até então é fundamentada no mundo familiar. Contudo, para o estudioso, há uma condição essencial para que o fantástico seja concretizado: a hesitação. Diante do acontecimento estranho, a hesitação do leitor aparece como a primeira condição para o texto adentrar o gênero: “O fantástico implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados” (TODOROV, 2010, p. 37). Ou seja, o leitor juntamente com a personagem⁷ hesitam até o desfecho da novela de Cazotte, pois o fenômeno estranho pode ser explicado de duas maneiras, de acordo com a narrativa de Alvare: por meio de causas naturais (Biondetta foi uma ilusão ou sonho produzido pela personagem) ou por meio do sobrenatural (Biondetta realmente existiu, de maneira que o diabo é um ser capaz de se envolver

⁶ Cazotte, Jacques. **O diabo apaixonado**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

⁷ Acerca da hesitação da personagem, Todorov coloca que, na maioria das obras, o leitor possui identificação com a personagem que hesita, entretanto, há exceções (“Verá”, de Villiers de l’Isle-Adam). A hesitação pode não estar representada no texto, tornando-se condição facultativa do fantástico, porém, a maior parte das obras fantásticas se submetem a ela.

fisicamente com um homem): “A possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico” (TODOROV, 2010, p. 31).

No decorrer de seu estudo, Todorov delinea o fantástico em relação aos seus gêneros vizinhos (o estranho e o maravilhoso) e investiga o discurso (aspectos verbais e sintáticos) que contribui para o seu efeito. O autor inicia um trajeto de agrupamento de alguns temas que incitam o fantástico, entre eles, os *temas do eu*, em que o desdobramento de personalidade é colocado como uma possibilidade para que se trabalhe o gênero. Acerca disso, o teórico tece poucos comentários, mas retoma um quadro de estudos psicanalíticos do século XIX a respeito da ruptura dos limites entre matéria e espírito, considerada como primeira característica da loucura. Angyal (apud TODOROV, 2010, p. 123) retoma que o homem “normal” possui muitos quadros de referência⁸, ligando cada fato a um deles exclusivamente. Contudo, no caso do esquizofrênico, a aptidão de separar os domínios da realidade e da imaginação torna-se fraca, de maneira que os pensamentos do esquizofrênico não estão de acordo com as exigências de uma referência única.

Todorov realiza essa abordagem do *eu* em *Aurélia*, de Gérard de Nerval, que retrata o regresso de seu narrador-protagonista ao passado em busca de seu amor, Aurélia. No entanto, a história se torna inquietante por conta da narração digressiva, já que os acontecimentos passam a ser confundidos com sonhos e devaneios. De acordo com Carpeaux⁹ acerca dessa obra, Nerval apresenta uma “alucinação artificialmente produzida para perpetuar os sonhos da realidade passada – ‘l'épanchement du rêve dans la vie réelle’”, desse modo, o narrador-protagonista cria um mundo ideal e acaba por não saber distingui-lo da realidade (CARPEAUX, 2008, p. 1472).

Maria Cecília de Moraes Pinto, no artigo *A viagem de Nerval ao mundo dos mortos* (2005), aponta também que este protagonista, por viver e narrar ao mesmo passo, manipula o tempo com idas e vindas, tornando o relato pautado em dois planos: o *sonho* e a *vida*, ou seja, a *realidade* e seu *avesso*. Essa trajetória chega a dividir a personagem que, segundo Bravo, acaba vendo o duplo num pesadelo:

⁸ “REFERÊNCIA, QUADRO DE — Sistema de padrões ou valores característicos de toda e qualquer espécie de comportamento e que, de modo usualmente implícito, exerce o controle de uma ação ou a expressão de uma ideia, atitude ou crença, dentro dos limites da experiência individual.” (CABRAL, 2006, p. 289)

⁹ *História concisa da literatura (Volume III)*.

A descida aos infernos, em *Aurélia*, é uma descida eu adentro; é preciso enfrentar provações, no caminho da iniciação, em particular o confronto com o apavorante fantasma do sócia no estado intermediário em que sonho e vida se encontram (capítulo IX): o autor vê seu duplo tornar-se ator e tomar seu lugar, levado por guardas. Esse “outro”, aproveitando-se da sua semelhança e da confusão que cria em terceiros e na própria Aurélia, irá celebrar o casamento místico, objetivo da viagem de além-túmulo para reencontrar a morte. (BRAVO, 2000, p. 275).

Em suas considerações a respeito da obra e do tema, Todorov afirma que o sentimento de abarcar dentro de si várias pessoas resulta numa manifestação concreta; ou seja, esse sentimento reflete-se, na narrativa, por meio da representação de diversas personagens que simbolizam a multiplicidades de faces do sujeito (TODOROV, 2010, p. 124). Nesse sentido, o fantástico aparece interligado à questão interior, pois o efeito sobrenatural pode advir de uma percepção alterada da personagem que influenciará na diegese.

Posteriormente e em consonância com esse olhar de Todorov para o tema do eu, outro estudioso que também tratou o duplo relacionado ao fantástico, ainda que brevemente, foi Remo Ceserani (2006), em suas considerações acerca dos sistemas temáticos recorrentes no fantástico. Ao retomar a imagem do desdobramento, dos gêmeos e sócias, da duplicidade de cada personalidade, o autor afirma que, no âmbito do fantástico, o duplo, ligado à consciência, torna-se mais complexo e mais enriquecido por conta da profunda exploração do retrato, do espelho, das refrações da imagem humana, da duplicação que cada indivíduo põe à sombra (CESERANI, 2006, p. 83).

Esses elementos recorrentes citados por Ceserani, como o retrato, o espelho e o alter ego, aparecem, portanto, em grande número nos textos fantásticos do período romântico. Em *A literatura fantástica: caminhos teóricos* (2004), Finné apud Camarani afirma que “as zonas tocadas fortemente pelo romantismo teriam visto nascer e desenvolver-se uma literatura fantástica das mais notáveis” (FINNÉ APUD CAMARANI, 2004, p. 98), ou seja, houve um paralelismo entre a escola e o gênero. Em consonância com esse dado, é possível ver o tema do duplo florescer em obras que Nicole Fernandez Bravo aponta no decorrer do apanhado bibliográfico do século XIX¹⁰. Segundo Bravo, dando abertura à ideia do duplo como um inferno íntimo,

¹⁰ Como exemplos já citados anteriormente pelo estudo de Otto Rank e Freud, alguns autores símbolos desse momento literário são: E. T. A. Hoffman, com o conto “O homem de areia” (1816); Edgar Allan Poe, com o conto “O retrato oval (1842); e Oscar Wilde, com a novela *O retrato de*

Quanto mais avançamos no século XIX, mais chega ao primeiro plano uma das características que se delineiam no romantismo — a representação do dilaceramento vivido pelo eu até em seus aspectos patológicos. A análise ontológica permanece subjacente à análise psicológica, mas esta toma a dianteira: o sujeito freudiano dividido aparece na literatura antes de ser teorizado; o heterogêneo é, numa de suas componentes a dualidade do ser: o sujeito de desejo entra em choque com a personalidade, imagem imposta pela sociedade. (BRAVO, 2000, p. 276).

Esse antagonismo entre o desejo pessoal e a conduta social colocado por Bravo é manifestado em “William Wilson” (1839), de Poe; *O sócia* (1846), de Dostoievski; *O curioso caso de dr. Jerkyl e de Mr. Hide* (1885), de Stevenson; e “O Horla”, de Hoffman. Em todas essas obras, já é possível vislumbrar a figura do duplo como *perseguidor*. O duplo, quando manifestação do *alter ego*, nessas narrativas, torna-se uma ameaça em *aparente* disfunção com a personalidade do sujeito que se considera o original. A partir dessa manifestação do duplo ligado à ideia de alter ego maléfico ou perseguidor, retoma-se, aqui, que “o *alter ego* é o *eu* que é um *outro*, o duplo que o indivíduo sente em si, simultaneamente, no seu íntimo e no seu exterior durante toda a sua existência” (FINKLER apud SANTOS, 2009, p. 71). Ou seja, nota-se que o verdadeiro conflito antagônico das personagens de Poe, Dostoievski, Stevenson e Hoffman acontece em seu íntimo e é exteriorizado na cisão do *eu* por aspectos patológicos, uma vez que o sujeito, na verdade, está em disfunção consigo. Afinal, este é o verdadeiro inferno do homem: ter que lidar consigo.

Essa visão do sujeito dividido, segundo Bravo (2000, p. 279), simboliza uma profunda mudança a respeito da concepção do *eu*, que se concretiza de acordo com a revolução política e com as reviravoltas seguidas da era industrial. Além disso, com a influência da psicanálise sobre a literatura no início do século XX, a representação da psique apresenta — por meio do estudo dos sonhos e dos atos falhos — que o heterogêneo faz parte da própria condição humana. Para explorar essa questão, Bravo recorre às obras que abordam o inconsciente como ponte para a manifestação do duplo, nesse momento, ligado à busca de uma *identidade* verdadeira. Exemplos trazidos pela autora são obras como: *Die Koralle* (O coral, 1919) e *Der Sohn* (O filho, 1914), de Hasenclever, em que “a conversão expressionista ao homem novo passa pela utilização em cena de duplos, projeções do personagem central, seu ideal, seu melhor eu” (p. 280); e *Os diálogos do*

pequeno eu com o grande eu (1876-1906), de Pirandello, que aborda o drama do sujeito dividido pela apreensão de seu inconsciente:

Pirandello consegue erguer o véu do mistério da psique, pôr a nu o rosto individual sob a máscara e revelar a marionete manipulada pelos outros explorando a interpretação de papéis que fazem surgir o que os heróis deveriam (ou gostariam de) ser. (BRAVO, 2000, p. 280).

Em *A sociedade individualizada: vidas contadas e histórias vividas* (2008) Bauman afirma que o século XX é marcado pela superprodução dos meios/recursos de modernização, que são gerados em uma velocidade acelerada a fim de alcançar as necessidades humanas. Sobretudo, esses meios abundantes buscavam uma finalidade, de maneira que a sua criação era preconcebida às necessidades do homem. Ou seja, no século XX, “foi a vez das soluções buscarem desesperadamente por problemas ainda não articulados que pudessem resolver” (BAUMAN, 2008, p. 186). A modernização, nesse sentido, traz a significação de velocidade, de antecipação, pois o homem está em constante movimento.

Por outro lado, esses meios/recursos com fins de facilitar a vida humana tornaram-se difusos, espalhados, incertos e propagaram uma profusa fonte de ansiedade, apresentando ao homem o *grande desconhecido*. Como exemplo dessa afirmação, Bauman coloca que o problema do ser humano nos tempos modernos não se enquadra mais na questão de “como chegar a tal lugar” — problema que os peregrinos enfrentavam anteriormente, sem meios de transporte como, por exemplo, o automóvel. A luta do homem moderno, rodeado de meios, é: “aonde eu poderia ou deveria ir?” — uma vez que a modernização trouxe transportes que possibilitam diversos destinos também.

Nesse sentido, com acesso a múltiplos recursos, o homem se vê cercado de incertezas que caracterizam o *grande desconhecido* do advento dos tempos modernos. Isso revela, conseqüentemente, uma problemática na sua constituição como indivíduo, ou seja, na sua identidade, pois, segundo Bauman, “(...) a incerteza que atormenta os homens e mulheres na passagem do século XX não é tanto como obter identidades de sua escolha e tê-las reconhecido pelas pessoas à sua volta — mas que identidade escolher.” (BAUMAN, 2008, p. 187). Isto é: aonde eu poderia ou deveria ir para ser eu?

Percebe-se, portanto, que, nesse período, o sujeito está rodeado de possibilidades e isso reflete até mesmo em seu interior: o homem não possui apenas uma, duas facetas, mas uma variedade. O duplo aparece como metáfora para essa abordagem, de maneira que Bravo afirma: “O reconhecimento do duplo já não é, em si mesmo, um resultado, mas um novo ponto de partida.” (BRAVO, 2000, p. 281). Ou seja, a descoberta é o começo de uma nova trajetória.

Essa concepção é avaliada por Bravo em *O lobo da estepe* (1927), de Hermann Hesse. Na narrativa, o protagonista mostra-se um homem vivendo um momento de crise identitária, de maneira que duplo do animal aparece como alegoria para demonstrar este sujeito fragmentado. Harry Haller divide espaço dentro de si com o Lobo da Estepe, contudo, no decorrer da trama, a dualidade é rompida por uma multiplicidade de identidades que aparecem em forma de duplo para exprimirem desejos da personagem que vão mais além no âmago da sua existência: nesse caso, não se trata mais do conflito entre o bem e o mal — uma vez explorado em *Fausto*, por exemplo —, mas de um homem “abrindo-se a todas as virtualidades ao viver plenamente, de acordo com o espírito e o instinto, sua dupla natureza masculina e feminina.” (BRAVO, 2000, p. 281). No âmbito da concepção de metamorfose como faceta do duplo, percebe-se, aqui, que o homem traz em si seu animal — questão que ainda pode ser vista em *A metamorfose* (1911), de Kafka, e “Axolotl” (1963), de Cortázar.

No entanto, ao mesmo tempo que o sujeito é considerado um ser múltiplo, também é considerado ninguém. Segundo Bravo (p. 284), isso é um fator próprio da condição humana, que aparece no livro de contos *El Hacedor (O criador)*, 1960, de Borges. Na obra, o autor tece um jogo eterno com o tempo, em que o *eu* se molda de acordo com a enunciação até a sua dissolução. Acerca disso, Piglia, em seu estudo *Formas Breves* (2004), afirma que:

As grandes narrativas de Borges giram em torno da incerteza da lembrança pessoal, em torno da vida perdida e da experiência artificial. A chave desse universo paranóico não é a amnésia e o esquecimento, mas a manipulação da memória e da identidade. (PIGLIA, 2004, p. 43).

Essa manipulação, uma vez evidenciada por Piglia e ligada à figuração do duplo, é clara no conto “O outro”¹¹, em que o narrador (*coincidentemente* chamado Jorge Luis Borges) tece um relato acerca de um encontro que teve consigo próprio há três anos — sendo o tempo de enunciação o ano de 1972 e o tempo do enunciado o ano de 1969. Segundo ele, o encontro aconteceu em Cambridge, em um dos bancos próximos ao rio Charles, quando um estranho sentou-se ao seu lado trazendo consigo uma sensação de inquietude. Imediatamente, o narrador o reconheceu o outro como sendo ele mesmo, contudo, um outro mais jovem: do ano de 1918. A partir de uma conversa acerca dos acontecimentos da vida para confirmar a tese de que ambos são o mesmo, o narrador nota que pode estar sonhando com o seu *eu* do passado, porém, também divaga sobre a possibilidade de o outro estar sonhando com ele.

De acordo com Borges, “A medida que transcorrem os anos, todo homem tem a obrigação de carregar o crescente fardo de sua memória.” (BORGES apud PIGLIA, 2004, p. 42). No conto, esse fardo é remetido tanto à rememoração do seu *eu* de 1918 (mais jovem) quanto ao *eu* de 1969 (o sujeito que vivenciou o encontro). No tempo da enunciação, é possível notar que apenas o *eu* do enunciado é dono dessa lembrança: “O encontro foi real, mas o outro conversou comigo num sonho e por isso pôde me esquecer; eu conversei com ele na vigília e a lembrança ainda me atormenta.” (BORGES, 2012, p. 14).

Contudo, nessa perspectiva, vê-se que o seu duplo não aparece, aqui, como uma fonte de ameaça. Ainda que o encontro não volte acontecer, pois o narrador não retorna ao lugar por achar o acontecimento demasiadamente inquietante, o diálogo entre ambos é cordial em uma visitação ao passado, o que entra em consonância com o aspecto do duplo com a figura de circularidade que Bravo aponta: “A alteridade dentro do eu é que vai permitir um diálogo, um reencontro, até mesmo uma solidariedade com o outro.” (BRAVO, 2000, p. 287).

Além disso, é possível analisar que escritores como Borges, representantes do homem do século XX, ao figurarem o duplo heterogêneo, liberaram os seus próprios heróis que estavam aprisionados por um *eu* moldado em uma personalidade fixa. Nesse sentido, reflete-se, aqui, o papel do artista dentro da literatura, pois, se o mundo é uma duplicada, como Bravo pontuou anteriormente, o

¹¹ BORGES, Jorge Luis. O outro. In: **O livro de areia**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2012.

escritor também se duplica: o imaginário abre não apenas portas, mas corpos, personalidades, identidades, para que o artista libere os seus duplos e negue a limitação do eu. Segundo a estudiosa, “A literatura tem a vocação de pôr em cena o duplo, invalidando o princípio de identidade: o uno que também é múltiplo, como o escritor sabe por experiência” (BRAVO, 2000, p. 282). Ou seja, a literatura, acima de tudo, põe em cena o ser humano e, principalmente, o prisma de identidades que desenvolve no decorrer dos séculos.

2 DO GÊNERO CONTO AO CONTISTA RUBENS FIGUEIREDO

2.1 O GÊNERO CONTO

De acordo com Raimundo Magalhães Jr., em *A arte do conto* (1972), o conto é a mais antiga expressão da literatura de ficção. Na antiguidade, poderia “constituir uma história isolada, independente, como vir inserido, incidentalmente, no corpo de uma narrativa mais extensa.” (MAGALHÃES JR., 1972, p. 9). Os primeiros contos eram orais e, uma vez reduzidos à forma escrita, em geral, foram reescritos. Os que se limitaram a essa tarefa recolheram criações anônimas para ampliá-las, enriquecê-las e embelezá-las.

Assim, na França da Idade Média, “surgiram os *flabliaux*, forma embrionária do conto, constituída por histórias populares, ou fabuletas em versos.” (MAGALHÃES JR., 1972, p. 10). Contudo, dos *flabliaux*, baladas e formas semelhantes, o conto acabou sendo construído em prosa, característica pela qual se conhece o gênero hoje.

Desse modo, é possível notar que o conto se moldou de variadas formas no decorrer do tempo, mas, ainda assim, sempre teve a finalidade de narrar uma história, que pode ser breve ou relativamente longa. Há, contudo, distinções desse gênero para o romance, por exemplo. Enquanto o conto é a narração de um episódio, o romance é a sucessão de vários episódios interligados. Enquanto o conto é mais breve, o romance é mais extenso. Enquanto o conto apresenta um número sucinto de personagens, o romance apresenta um número maior. Ou seja, apesar de ser um gênero com a função de contar uma história, é constituído de características as quais foram aplicadas por escritores no decorrer dos séculos.

Edgar Allan Poe, que é reconhecido como pioneiro ao nortear as características do gênero, em resenha realizada acerca do contista Nathaniel Hawthorne¹², vai discorrer sobre um fator que diz ser o de maior importância nesse tipo de narrativa: a unidade de efeito. Para isso, o teórico inicia a discussão em que compara a prosa curta, ou seja, o conto, ao romance. Poe destaca que o romance comum possui suas objeções por conta da extensão, mais longa que a de um poema ou conto: “Como não pode ser lido numa assentada, perde, é claro, a imensa

¹² In: KIEFER, Charles. *A poética do conto*. São Paulo: Leya, 2011.

força derivada da *totalidade*". (POE, 2011, p. 338). Nesse sentido, ler um romance, conseqüentemente, ocasiona pausas na leitura, que podem modificar, desviar e anular as impressões do livro. Isso seria o suficiente para destruir a verdadeira unidade a qual o autor dá importância.

Já no conto breve, por ter uma extensão que pode ser lida em uma assentada, Poe aponta que o autor pode cumprir a totalidade de sua intenção. Sem pausas ou cansaço da leitura, "a alma do leitor está nas mãos do escritor." (POE, 2011, p. 338). Ou seja, as impressões do livro não serão anuladas e a unidade de efeito será atingida com sucesso.

Ademais, outra questão que Poe aborda para a elaboração de um bom conto é acerca dos incidentes que ocorrem na narrativa, que devem ser construídos de maneira a caminharem para o desfecho, logo, para o efeito que o contista pretende atingir:

Um artista literário habilidoso constrói um conto. Se é sábio, não amolda os pensamentos para acomodar os incidentes, mas, depois de conceber com cuidado deliberado a elaboração de um certo efeito único e singular, cria os incidentes, combinando os eventos de modo que possam melhor ajudá-lo a estabelecer o efeito anteriormente concebido. Se a primeira frase não se direcionou para esse efeito, ele fracassa já no primeiro passo. Em toda a composição não deve haver sequer uma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não leve àquele único plano preestabelecido. (POE, 2001, p. 338-339).

Aqui, é possível notar que Poe considera sábio o artista que sabe qual efeito deseja causar no leitor no desfecho da leitura, para que possa construir todo o enredo e incidentes que nele criam a tensão. Os incidentes, nesse sentido, devem estar diretamente ligados a esse planejamento final, sem que haja uma palavra sequer que seja indispensável ao efeito único e singular — recurso que salienta a brevidade desejada do conto.

Posteriormente a Poe, Julio Cortázar, em *Valise de Cronópio* (1993), tece considerações significativas sobre o gênero. Além de se destacar como contista modernista da literatura argentina, o autor de contos relevantes, como "Casa Tomada" e "Carta a uma senhorita de Paris", também deixou uma extensa obra crítica. No capítulo "Alguns aspectos do conto", à princípio, Cortázar discorre sobre a ideia do que é o conto e aponta que, em última análise, esta narrativa se move em

um plano do homem onde a vida e a sua expressão escrita travam uma batalha em que o resultado é o próprio conto:

(...) uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também por que há tão poucos contos verdadeiramente grandes. (CORTÁZAR, 1993, p. 150-151).

Nesse sentido, o teórico reconhece um caráter, de certa forma, especial no conto. Como Poe, para compreender o gênero, também o compara ao romance, utilizando uma analogia entre o filme e romance e a fotografia e conto.

Para Cortázar, o romance, uma vez que exige tempo de leitura por conta de um desenvolvimento extenso, compara-se a um filme, ou seja, uma “ordem aberta” que capta uma realidade mais ampla por meio de uma sequência de cenas. Já o conto, por se especificar de uma limitação, uma realidade abordada de maneira mais reduzida, assemelha-se à fotografia, que capta apenas um momento ou um lugar.

No entanto, Cortázar aponta que fotógrafos definem a sua arte como um *paradoxo*. Por mais que seja uma imagem limitada, para eles, a fotografia é um ato de “recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla” (CORTÁZAR, 1993, p. 151). Isto é, ainda que a fotografia se caracterize como uma síntese, uma captação única do espaço ou momento fotografado, deve haver ali uma *significação* que vá além da imagem.

Do mesmo modo, o conto, em sua condensação, necessita de um clímax, um acontecimento que seja capaz de provocar no leitor uma espécie de abertura para o que está sendo lido, um “fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto” (CORTÁZAR, 1993, p. 152).

Por esse ângulo, o autor propõe uma segunda analogia a fim de especificar não só o conto e o romance, mas o próprio contista. Retoma palavras de um amigo, também escritor argentino, e aponta que, no combate que é travado pelo texto e aquele que o lê, o romance ganha sempre por pontos — “acumula progressivamente seus efeitos no leitor” —; enquanto o conto ganha por *knock-out* — “um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases”. Desse modo, o contista

pode ser comparado a um boxeador, ou seja: aquele que não pode proceder o combate acumulando pontos, uma vez que o tempo não é seu aliado. Os grandes contos não possuem elementos colocados lá gratuitamente, de forma meramente decorativa, como é possível ver no romance. “(...) O bom contista é um boxeador muito astuto, e muitos dos seus golpes iniciais podem parecer pouco eficazes quando, na realidade, estão minando já as resistências mais sólidas do adversário.” (CORTÁZAR, 1993, p. 152). É aí que o contista vence pelo *knock-out*.

Por conta disso, Cortázar diz que o tempo e o espaço do conto devem estar condensados e submetidos a uma “alta pressão espiritual” para provocar uma abertura, que fará o leitor projetar a sua inteligência e sensibilidade para algo que vá além do conteúdo escrito. Essa pressão, uma vez caracterizada como tensão necessária ao bom conto, deve se manifestar desde as primeiras palavras ou desde as primeiras cenas, de maneira que elementos decorativos ou gratuitos devem ser descartados a fim de prestigiar a concisão.

Já Ricardo Piglia, em *Formas Breves* (2004), propõe algumas teses acerca do conto, sendo a primeira tese a de duas histórias: para ele, o conto é duplicado entre a história contada (aquela narrada em primeiro plano) e a história velada (aquela que constrói um segredo). Para exemplificar a sua colocação, o autor retoma uma breve anedota encontrada no caderno de notas de Tchekhov: “Um homem em Montecarlo vai ao cassino, ganha um milhão, volta para casa, suicida-se”. Apesar de ser uma narrativa extremamente curta, Piglia afirma que aí a forma clássica do conto está condensada. Percebe-se que o relato surpreende o leitor, pois quebra com o que ele espera de um protagonista que, sortudo, ganha um milhão em um cassino: a felicidade. Ao invés disso, ele comete suicídio, um ato para quem na verdade está, no fim do relato, infeliz. Por conta dessa contradição encontrada dentro da narrativa, Piglia considera que há a história 1: a do jogo, e a história 2: a do suicídio, o que o leva a considerar que:

O conto é um relato que encerra um relato secreto. Não se trata de um sentido oculto que dependa da interpretação: o enigma não é outra coisa senão uma história contada de um modo enigmático. A estratégia do relato é posta a serviço dessa narrativa cifrada. (PIGLIA, 2004, p. 91).

Prosseguindo, a segunda tese que o teórico propõe é que a história secreta mencionada acima é a chave da forma do conto e de suas variantes. Para ele, a

versão moderna do conto que aparece em Tchekhov e Mansfield, por exemplo, trabalha a tensão entre as duas histórias sem haver resolução, enquanto a história secreta é contada cada vez mais de um modo alusivo. O conto clássico o qual pertence Poe, por exemplo, contava uma história premeditando outra, já o conto moderno conta duas histórias como se fossem apenas uma. Para elucidar, Piglia faz menção à teoria do iceberg de Hemingway¹³: “o mais importante nunca se conta”. Nesse sentido, a história é estabelecida por meio do *não-dito*, do *subentendido*, e o conto acaba por ser constituído para “revelar artificialmente algo que estava oculto. Reproduz sempre a busca renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta.” (PIGLIA, 2004, p. 93-94).

Essa colocação de Piglia vai ao encontro com o que Cortázar (1993) afirma sobre o material do contista ser algo qualificado como *significativo*. Para isso, o autor aponta que o elemento significativo do conto está vinculado ao tratamento literário do tema.

Determinado acontecimento real ou fictício, escolhido pelo contista, deve possuir uma propriedade de *expandir-se*, mesmo que se trate de um episódio comum, banal. Segundo o Cortázar, isso aconteceria nas narrativas de Katherine Mansfield e Sherwood Anderson, em que um acontecimento doméstico se converte em um resumo implacável da condição humana ou em uma condição de ordem social ou histórica. Há uma espécie de ruptura do cotidiano até então banal que ultrapassa o argumento ali narrado e irradia alguma coisa para além do acontecimento. A partir disso, é possível reconhecer que:

Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta.” (CORTÁZAR, 1993, p. 153).

Quanto ao espaço do gênero na contemporaneidade, Alfredo Bosi em *Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo* (2015), afirma que o conto cumpre, a sua maneira, o destino da ficção desse tempo. Seu caráter plástico, por assumir formas surpreendentemente variadas entre as exigências da narração realista, os apelos da fantasia e a sedução do jogo verbal, “condensa e potencializa

¹³ O leitor, se o escritor está escrevendo com verdade suficiente, terá uma sensação mais forte do que se o escritor declarasse tais coisas. A dignidade do movimento do iceberg é devida ao fato de apenas um oitavo de seu volume estar acima da água. (HEMINGWAY apud SPALDING, 2008, p. 19).

todas as possibilidades da ficção" e, pelo modo breve, "compele o escritor a uma luta mais intensa com técnicas de invenção". Assim, mudando frequentemente de forma, o conto apresenta "princípios de composição que regem a escrita moderna em busca do texto sintético e do convívio de tons, gêneros e significados." (BOSI, 2015, p. 7).

Para ele, a palavra-chave para resumir o conto é *situação*. Em consonância com o que Cortázar (1993) aponta sobre o romance ser constituído por uma série de acontecimentos, enquanto o conto constitui-se por apenas um, Bosi afirma que a esta situação real ou imaginária a qual o conto trata acaba por convergir signos de pessoas e de ações e um discurso que os amarra. O autor retoma o "efeito único" exigido por Poe e coloca que o sentimento de unicidade depende, em última instância, de um movimento interno de significação. Nesse sentido, "o contista é um pescador de momentos singulares cheios de significação." (BOSI, 2015, p. 10).

Assim, para o autor, o conto hoje no Brasil, constitui-se no espaço de uma linguagem moderna, ou seja, uma linguagem sensível, tensa e empenhada na significação.

Essas concepções teórico-críticas a respeito do gênero conto delineiam os seus aspectos a fim de defini-lo e apontar elementos que o tornam uma breve narrativa merecedora de destaque na literatura, uma vez que Poe considera um sábio artista aquele que sabe construir um conto. Lamas (2004, p. 128) aponta que, de todas as considerações sobre o gênero, uma constante em todos os autores que se debruçaram a estudá-lo é a de que o conto contém uma *revelação*. O que se pretende verificar no próximo subcapítulo é como essa condição se reflete no autor Rubens Figueiredo.

2.2 O CONTISTA RUBENS FIGUEIREDO

É inegável que Rubens Figueiredo seja um dos nomes da literatura brasileira mais relevantes da contemporaneidade. Sua produção iniciou-se com a publicação de *O livro dos lobos* (1994), e teve maior visibilidade acadêmica com *As palavras secretas* (1998), conquistando o prêmio Jabuti de Literatura e o prêmio Arthur Azevedo. Além dessas duas obras, o escritor ainda lançou *Os contos de Pedro* (2006) e obteve, também, relevância como romancista ao ganhar o prêmio Jabuti por *Barco a seco* (2001), em 2002, e o Prêmio São Paulo de Literatura e do Portugal

Telecom por *Passageiro do fim do dia* (2010), em 2011. Ademais, o autor carioca não apenas atua no âmbito literário como ficcionista; professor formado em português-russo pela UFRJ e tradutor, tendo traduzido grandes autores universais como Liev Tolstói, Ivan Turgueniev e Fiódor Dostoiévski, Rubens Figueiredo também se encarrega de difundir a literatura para alunos e leitores brasileiros.

Nesse sentido, é interessante notar, portanto, que a sua ficção tenha sofrido influência dos escritores os quais traduziu não somente do russo, mas também do inglês. Em entrevista para Cosac Naify¹⁴, Figueiredo afirma que traduzir Tolstói o influenciou de maneira a compreender a dimensão da literatura e da relação da literatura com a sociedade, porém, além do que o autor apontou, é também possível notar influência externa do seu ofício de tradutor no que diz respeito à tematização de suas narrativas.

Rabello (2007, p. 132), em suas considerações sobre o autor contemporâneo e crítica acerca do romance *Barco a seco*, afirma que, nos enredos de Rubens Figueiredo, sejam nos contos ou romances, o *duplo* é uma presença indiscutível. Além de essa questão se alinhar a uma tradição bastante importante para o romance brasileiro em que o tema do duplo é significativo¹⁵, a temática é vista em Fiódor Dostoiévski, autor da obra *O Duplo* (1846), e em Paul Auster, escritor norte-americano o qual Figueiredo traduziu *A trilogia de Nova York* (1987) para a Companhia das Letras, em 1999. Na obra de Auster, composta por três contos com narradores autodiegéticos, o duplo aparece por meio de fragmentação da narração, personagens, espaço, tempo e linguagem — o mundo se torna uma duplicata. Do mesmo modo, é possível ver nas obras de Figueiredo a exploração do tema por meio de elementos da narrativa, possibilitando uma “superposição de várias camadas de significados” a qual Rodrigo Lacerda (2006) caracteriza as suas histórias. É:

¹⁴ Rubens Figueiredo - Como a tradução de Tolstói o influenciou enquanto escritor. Produção de Daniel Benevides, Rafael Munduruca. 2011. P&B. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LCKYWwkcDXA>>.

¹⁵ Sobre essa questão, é preciso assinalar as contribuições de José Antonio Pasta em “Changement et idée fixe (L'autre dans le roman brésilien)”, in: Cahier. Centre de Recherche sur les Pays Lusophones – Crepal. Paris, no 10, pp. 159-171, 2003; e em “Singularité du double au Brésil”, in: La clinique du spéculaire dans l'oeuvre de Machado de Assis. Paris: Association Lacanienne Internationale, 2002). Suas pesquisas sobre o duplo no romance brasileiro permitem tratar da recorrência do tema ao longo do século XIX, do XX e até em nossos dias, a despeito das diferenças e dos contrastes advindos das diferentes épocas e estilos literários. Decerto o paradigma da identidade e as reflexões sobre a presença do duplo têm forte presença em toda a cultura ocidental, mas no caso brasileiro há uma especificidade que merece, e exige, que se interroge sobre seu significado formal. (RABELLO, 2007, p. 139).

Como se para cada conto ele montasse um elenco de símbolos, (...) que se repetem, mas a cada vez ligeiramente modificados. O significado, de início claro, vai se tornando complexo, envolto numa sucessão de outras interpretações de si mesmo. E o autor precisa espaçar essas ocorrências, para que tenham o efeito desejado. Daí o andamento vagaroso e o prolongamento da ação. Eles são necessários para que os significados se misturem e flutuem, com maior potencial de sugestão. Enquanto flutuam, a ação pode até se arrastar, no limite pode até inexistir, pois o encadeamento das metáforas resulta num outro tipo de enredo. (LACERDA, 2006, p. 222).

Essa questão acerca dos elencos de símbolos que se repetem já se faz presente em seu primeiro livro de contos, *O livro dos lobos*, que foi lançado em 1994 pela Rocco e reescrito para uma edição da Companhia das Letras, em 2009. De acordo com Magri (2009), não houve alteração no conteúdo, o que foi modificado foi a polidez da linguagem, com frases mais longas e explicativas. Além disso, aponta que o trabalho minucioso de reescrita ganhou, por um lado, um resultado estético mais exato e, por outro, tirou qualquer vestígio de direcionamento no percurso da interpretação: nas narrativas, há um apreço especial pela ambiguidade e pelo retardo do desvendamento do inusitado. Mas a doutora aponta que os lobos se fazem presentes na primeira e segunda edição, o que se enxerga, aqui, como símbolo predominante no conjunto de sete contos. Por mais que sejam narrativas com enredos particulares, há uma coesão interligada pela condição natural do lobo e, para completar esse habitat, há outros elencos de símbolos referentes a animais que tornam a obra rica em metáforas.

Marcelo de Souza Pereira, na dissertação *Fero-cidade: a barbárie pós-utópica em Rubens Figueiredo* (2007), ao discorrer sobre a obra, coloca que a ambiguidade do título antecipa os papéis dúbios que as personagens desempenham em seus relatos: ora assumem o papel de lobos que narram, ora assumem papel de observadores de lobos desajustados em seus habitats: “Os lobos são símbolo da animalização do homem contemporâneo em sua relação bárbara com a coletividade” (PEREIRA, 2007, p. 41).

Acerca da ambiguidade, na obra *No país do presente: ficção brasileira do século XXI* (2005), Flávio Carneiro afirma ser este um traço marcante na prosa de Rubens Figueiredo. A respeito de *O livro dos lobos*, o autor comenta que é possível notar em suas narrativas um “apreço especial pela dissimulação, pelas pistas falsas, onde uma imagem remete não ao objeto real mas a outra imagem.” (CARNEIRO,

2005, p. 74) — o que entra em consonância com a afirmação de Lacerda (2006) sobre o encadeamento das metáforas resultar num outro tipo de enredo. Desse modo, Carneiro assinala que a dúvida acaba por se tornar elemento de sua escrita, elemento que leva à recorrência do tema do duplo.

Elizabeth Fiori, em artigo *O tema da imitação em contos de Rubens Figueiredo* (2009), coloca que o material narrável de Figueiredo se trata de algo descontínuo e fluido, distante do enredo tradicional. No que diz respeito à obra *As palavras secretas*, a autora ressalta:

O enredo só interessa à medida que esclarece alguma coisa acerca do comportamento e dos pensamentos das personagens. São contos caracterizados por alto teor psicológico e filosófico. Há o predomínio de personagens introspectivas, estranhas, que ora procuram a autocompreensão na relação com o outro (...), ora voltam-se para a compreensão do comportamento humano. (FIORI, 2009, p. 337).

Dessa maneira, é possível notar que as personagens de Figueiredo estão enclausuradas em seu próprio pensamento, de maneira que a solidão e a marginalidade acabam por se tornar recorrentes nas narrativas. Ainda segundo Rabello (2007), há uma ideia fixa referente ao tema da identidade que se formula pelas perguntas: “quem sou eu?”, “quem é o indivíduo?”, “o que se esconde sob a imagem que se tem de alguém e, principalmente, de nós mesmos?” — questões que a autora considera dotadas de uma significação emblemática para a reflexão sobre o indivíduo no quadro do momento histórico contemporâneo:

O indivíduo, em tempos do capitalismo tardio, expõe-se — e isso já não implica nenhum esclarecimento — como aparência entre aparências. (...) A identidade, segundo os modelos contemporâneos, parece seguir uma regra: a de se liberar da experiência vivida, ou mesmo negá-la, porque ela se mostra de tal modo incompreensível, de tal modo fantasmagórica, que é preciso esquecer o que, entretanto, não se esquece nunca. Só é possível “identificar-se” ao se aderir a um “modelo”, a uma *aparência* identitária, que nunca cessa de se mostrar como nova. Isto é: as configurações daquilo que chamamos de “individualidade” freqüentemente escondem o que joga o esconde-esconde da mercadoria: a cada dia, um novo modelo de identidade se impõe. Se o tema pode até parecer novo, lembremos, porém, que ele reveste de novidade, com a alusão aos materiais especificamente atuais, a velha ilusão da autonomia do sujeito — ela própria resultado histórico das determinações objetivas que a produziram e que resultaram, também, no elogio da “autenticidade”.

A obra recente de Rubens Figueiredo faz dessa configuração (histórica e social) a força motriz da forma literária, buscando as manifestações específicas dessa lei geral. (RABELLO, 2007, p.132).

Nesse sentido, é possível enxergar a psicologia das personagens do autor como um reflexo dos anseios do homem cercado de incertezas, que uma vez Bauman (2008) aponta estar diante de um *grande desconhecido* e de várias identidades as quais chegam prontas para que ele as assuma — traço do advento do capitalismo que tornou a individualidade descartável. Em contrapartida, libertar-se e assumir uma identidade, frente à pressão social, também pode ser algo aterrorizante para o homem contemporâneo, o que revela o componente sobrenatural que sempre ressurgiu nos enredos de Figueiredo e que, por sua vez, dão espaço à figuração do duplo, que se pretende analisar a seguir.

3 RUBENS FIGUEIREDO NO TERRITÓRIO DO DUPLO: ANÁLISE DOS CONTOS

3.1 “OS ANÉIS DA SERPENTE”

“Os anéis da serpente” faz parte da coletânea de contos *O livro dos lobos* (2009), colocando-se, pois, ao lado de mais seis narrativas que também abordam o tema da identidade. Neste enredo, a ligação entre dois sujeitos acontece no mundo dos sonhos, ou seja, o espaço onírico dá forma à tessitura de um conto fantástico, em que o duplo torna-se uma figura sobrenatural.

A princípio, no entanto, o narrador-protagonista coloca-se como um sujeito que nunca se importou muito com sonhos. Aliás, é a primeira sentença do texto: “Nunca me preocupei com sonhos.” (FIGUEIREDO, 2009, p. 125). Essa característica lexicalizada é reforçada mais uma vez no segundo parágrafo, após o narrador ter explicado que dormir sempre lhe causou inquietação, pois, para ele, buscar o sono quando ele não chega ou senti-lo se aproximar quando precisa trabalhar até tarde são experiências que lhe são como humilhações, por ter sua vontade contrariada, uma “espécie de zombaria”. No entanto, um texto de uma escritora estrangeira faz com que ele comece a prestar atenção nos sonhos, ainda que os seus sonhos façam parte de apenas *um*, dividido em noites seguidas.

Nota-se, desde o início do conto, que o espaço onírico possui um peso desigual na vida desse personagem. A partir do momento que ele começa a prestar atenção ao seu sonho, isso lhe dá uma sensação ruim e faz com que altere as coisas: a vida acordado é encarada como uma vigília em relação ao sono. Ademais, esse discurso é seguido pela história da escritora estrangeira que, certa noite, contou estar escrevendo em seu romance uma cena em que o violinista executava um improviso. A sua mãe, que dormia na cama ao lado, acordou de manhã e mencionou que escutou o som de violino. A respeito disso, o narrador encara o conto com desdém: “E daí? Grande coisa. Quem dera meus sonhos fossem com música.” (FIGUEIREDO, 2009, p. 126). Contudo, essa perspectiva de encarar a projeção do sono na vida real instiga o narrador a repensar o mundo onírico:

Sei que quando numa parte do planeta é dia, na outra é sempre noite. Essa banalidade é suficiente para sugerir toda uma civilização de simetrias e contrastes cretinos. Talvez por isso eu tenha demorado a entender que meu sono era tão descuidado e que seus pesos afundavam tão livremente que não seria de admirar que ele, meu sono, ao tocar o fundo, acordasse alguém, em algum lugar, **lá embaixo**. (FIGUEIREDO, 2009, p. 126, grifo do autor).

Nesse momento, percebe-se, no discurso da personagem, que o dia nunca simboliza completude, pois o sol não toma o mundo todo: do avesso, a noite impera, ou seja, o sono toma parte do planeta. A partir disso, as dúvidas são geradas acerca desse estado, pois é no universo onírico onde se há o acordar de um outro, outro que se torna realmente um peso de inquietação na existência desse narrador.

Contudo, de início, o incômodo acerca do sono e, principalmente, do sonho, é lidado de maneira esquivada. O narrador foge da necessidade corporal de repousar. Para isso, ele coloca grampos, espetos, cascas duras debaixo do lençol para não dormir ou para o sono não se prolongar. Isso gera, em suas poucas visitas, certo impacto, pois elas, para sentarem-se no colchão, veem o protagonista tirar os objetos pontudos de sua cama. Esse impacto é visto pelo narrador, no rosto da visita: “Misturado na sua expressão, havia um contentamento que nada poderia disfarçar. Estava claro que eu me achava do outro lado de uma fronteira e que eles estavam a salvo.” (FIGUEIREDO, 2009, p. 127). A partir desse fragmento, nota-se que o narrador está solitário. A não ser pelo outro que aparece em seu sonho.

Em seguida, o narrador finalmente começa a contar sobre o sonho que tanto lhe perturba a ponto de evitá-lo: toda a noite, ele sonha com um homem acordando, inicialmente. A partir disso, este sujeito executa uma série de ações descritas de maneira bem detalhada: esfrega os olhos, puxa os cabelos para trás, vê um halo de luz quando vai à janela, depois o clarão dos faróis. Contudo, esse acordar não acontece em uma manhã: “Era noite, sempre.” (FIGUEIREDO, 2009, p. 127). A narração acerca do sonho vem acompanhada, no parágrafo seguinte, por um discurso de arrependimento, em que o narrador para de contar e expressa (ao leitor) que deveria ter percebido *tudo isso* antes, quando talvez ele pudesse impedir. Isso instiga o leitor a perguntar-se “o que é *tudo isso*?” e, mais, cria a tensão necessária ao gênero conto.

Ademais, esse discurso de arrependimento, por não ter notado antes o peso do sonho, vem acompanhado de um traço a respeito do narrador, uma característica

que expressa *descaso* da personagem que vai além dos sonhos: “(...) eu não ligava para os meus sonhos. Eles eram fáceis de esquecer, como quase tudo, para mim. Se já não costumo colecionar os dias da minha vida, nem os nomes das pessoas que conheci, quanto mais os sonhos.” (FIGUEIREDO, 2009, p. 127). Nota-se, nesse excerto, um descaso com coisas grandes da vida: dias, pessoas, “quase tudo”. O narrador expressa lexicalmente a sua facilidade em esquecer, demonstrando um desapego ao que se passou, à faculdade da memória. Acerca dessa capacidade humana, Daniel Lins em verbete de *Memória, Identidade e Representação* afirma que: “A memória é o resultado do trabalho de reapropriação e de negociação que toda pessoa faz em relação ao passado fundador de sua **identidade**, ou de uma ilusão indentitária”. (LINS, 2000, p. 9, grifo do autor) Ou seja, o sujeito se constitui, também, pelo seu passado, ou pelo menos tenta. No caso do protagonista do conto, essa virtude de reapropriação dos dias vividos não parece alcançá-lo.

No entanto, quando se trata do sonho, a faculdade de memória do narrador mostra-se bastante articulada, uma vez que ele descreve o homem desse mundo onírico até mesmo fisicamente: mais velho que ele, corpo musculoso, com cicatriz funda entre o braço e o ombro. Essas características vêm acompanhadas de uma personalidade mal-educada, agressiva e impaciente, demonstrada por ações violentas que, de certa maneira, correspondem a sua profissão de segurança de boate. De acordo com todas essas informações, o narrador acaba por perceber que: 1. o sentimento que rege o homem do sonho é a raiva, o que faz dele um tipo “valentão”; 2. as pessoas o temem por isso, como também o desprezam:

Notei que o sentimento mais constante naquele homem era a raiva. Notei que as pessoas o temiam e ao mesmo tempo o desprezavam. (...) Ele tinha certa vaidade com as roupas, que arrumava com esmero nos cabides e nas gavetas. Roupas muito usadas, mas de boa qualidade. Gostava de ver o vinco bem reto na calça, o sapato de couro brilhando. Qualquer problema, ele logo descia os degraus aos pulos para insultar e humilhar a lavadeira da pensão, mesmo que fosse na frente dos outros e até diante da filha dela. (...) Ele trabalhava como segurança numa espécie de boate de baixa categoria. Tinha que lidar com gente mais ou menos igual a ele, só que mais fraca. (FIGUEIREDO, 2009, p. 128).

Além disso, este homem possui dois acessórios que chamam a atenção do narrador. Um deles é um canivete com cabo de osso, o qual vincula-se a um cortador de unhas para manter as suas unhas sempre bem aparadas. Por último, o

traço mais forte que o narrador enxerga nesse outro é um anel de serpente que não é retirado antes de dormir, porque ele nunca viu o homem repousar:

No dedo, enfiava sempre um anel dourado e lustroso. Aquilo se repetia e tentei me concentrar no anel, que eu só podia ver à distância. Com o tempo, consegui focalizar melhor a joia, e valeu a pena, pois se tratava de um anel muito bonito, em forma de cobra. O corpo da serpente dava três voltas completas ao redor do dedo, até terminar numa cabeça chata, um pouco levantada, com duas minúsculas pedras vermelhas que ardiavam nos olhos. É curioso que o anel estivesse limpo e polido, embora eu nunca visse o homem se dedicar a essas tarefas de manutenção. Nem mesmo o via tirar o anel antes de dormir.

Pensando nisso, compreendi que na verdade eu nunca via o homem voltar para casa e dormir. Exceto por isso, tudo o que ocorria na sua vida era do meu conhecimento. Àquela altura o intervalado, o hiato onde o homem podia se ocultar e agir sem a minha vigilância ainda não me inquietava. Eu me satisfazia, ou me tranquilizava, com a conjuncta natural de que ele, vivendo apenas de noite, devia mesmo dormir durante o dia inteiro. (FIGUEIREDO, 2009, p. 128-129).

O excerto acima confirma a metáfora uma vez usada pela personagem inicialmente, a respeito do planeta ser dividido entre dia e noite. Para ele, enquanto está acordado, o homem está dormindo, e à noite, o outro trabalha na boate onde o vigia durante o sono. No entanto, certa similaridade entre a trajetória do outro e a sua começa a acontecer:

Certa manhã, ao pôr os pés na rua e ver a banca de jornais na esquina, lembrei que o homem do meu sonho, depois de sair da boate no final da madrugada, havia comprado um jornal, a caminho de casa. A mesma manchete que eu vira no sonho via agora de novo no jornal pendurado na banca. (FIGUEIREDO, 2009, p. 129).

Quando chega ao trabalho, o narrador conta a coincidência do sonho a um colega, que apresenta uma solução pautada nas leis da psicologia: “Sem perceber, sem saber o que está fazendo, a gente põe na memória e num sonho uma coisa que só viu mais tarde, e depois jura que já tinha visto aquilo antes.” (FIGUEIREDO, 2009, p. 129). Outras pessoas dispõem de argumentos parecidos, porém, o narrador termina por concluir que não pode falar com ninguém sobre o seu recorrente sonho.

Essa conclusão aparece em conjunto da visão desdenhosa que ele possui em relação às pessoas de seu serviço: para ele, a companhia onde trabalha apenas não faliu por conta da sua própria capacidade de executar as tarefas, o que revela um

ego superestimado. O desprezo é mútuo, segundo o protagonista, que evidencia mais uma vez estar em uma fronteira distante dos outros:

Sei que para muita gente meu serviço na companhia de seguros não passava de monotonia e burrice. Acontece que sem a minha capacidade de conferir papéis e localizar erros em contas e no preenchimento de formulários a companhia há muito teria falido e até o prédio teria vindo abaixo. Não me queixo. Contudo não ignoro que os colegas, no fundo, me desprezavam, e às vezes me assusto com o desprezo que eu mesmo sentia e sinto por eles. (FIGUEIREDO, 2009, p. 130).

O efeito disso aponta, conseqüentemente, para uma disfunção da personagem com o meio social. Além de imaginar que está além do alcance das pessoas, nutre desprezo por elas, como também é o caso do segurança em relação ao convívio problemático em sociedade. No entanto, o homem reage a isso por meio da violência, enquanto o protagonista deixa claro que não se queixa.

Nesse sentido, Beck aponta que:

(...) o que emerge das normas sociais que desaparecem de modo gradual é um ego desnudo, atemorizado, agressivo, à procura de amor e ajuda. Na busca de si mesmo e de uma sociabilidade afetuosa, ele se perde com facilidade na selva do *self*. Alguém que esteja se movendo devagar na neblina de seu próprio *self* deixa de ser capaz de notar que esse isolamento, esse 'confinamento solitário do ego' é uma sentença da massa. (BECK apud BAUMAN, 2008, p. 68-69).

Aqui, é possível perceber que o isolamento é algo próprio da modernidade que tem um efeito sobre a individualização do sujeito. De acordo com Bauman, a "individualização" traz uma ideia de emancipação, consistindo em "transformar a 'identidade' humana de uma coisa 'dada' em uma 'tarefa' — e encarregar os atores com a responsabilidade de desempenhar essa tarefa e de arcar com as conseqüências (...) de seu desempenho (BAUMAN, 2008, p. 183). Ou seja, consiste em estabelecer uma autonomia que é obrigatória ao indivíduo corresponder. Transformar-se em alguém que somos é algo próprio da vida moderna, todavia, "A modernidade substitui a determinação da posição social por uma autodeterminação compulsiva e obrigatória." (BAUMAN, 2008, p. 184).

Esse fator é visto no emprego do narrador do conto, uma vez que ele trabalha em um escritório que corresponde à mesma rotina, em que várias pessoas executam tarefas semelhantes. Isso é percebido por ele, que observa:

Da janela ao lado da minha mesa eu via dezenas de janelas de escritórios estendendo-se em todas as direções. Uma paisagem **tão quadriculada** que chega a espantar que eu nunca tenha visto, em todos esses anos, alguém se debruçar sobre um dos parapeitos e uivar feito um **lobo**. (...) Mas é uma questão de olhar com força, de fixar o foco, eliminar o redundante e tirar vantagem do fato de que é sempre a mesma pessoa que está ali, uma pessoa que forçosamente repete elementos de alguma rotina. (FIGUEIREDO, 2009, p. 130, grifo do autor).

No excerto, nota-se que a imagem de uma paisagem quadriculada remete à ideia de algo delimitado e, por isso, sufocante. As janelas, uma ao lado da outra, simetricamente organizadas, causam choque ao narrador que se surpreende que ninguém tenha se saturado desse espaço a ponto de se debruçar na janela para uivar como um lobo. Assim, a imagem do animal aparece como uma condição primitiva do ser humano que precisa de libertação. O lobo, sendo um selvagem, não se enquadraria em um escritório para repetir elementos rotineiros, contudo, é o que o narrador e os outros trabalhadores fazem com o passar dos seus dias, pois a norma social e a maneira como o mundo é regido pela globalização os obriga a repetirem-se por meio de preenchimentos de formulários e revisão de contas. Essa questão torna-se problemática uma vez que o discurso trazido é que se há um traço instintivo dentro do ser humano que deseja uivar, porém, é reprimido, inclusive pelo narrador-protagonista que também faz parte de um meio social.

Segundo Pereira, na dissertação *Fero-cidade: a barbárie pós-utópica* em Rubens Figueiredo (2007), essa questão aparece muito vinculada ao espaço da cidade, que representaria no conto uma ameaça para o indivíduo. Isso acontece por conta de uma coexistência esquizofrênica — entre elevados padrões civilizatórios e os traços primitivos enraizados — que está inserida no meio urbano, ou seja, entre as pessoas, as instituições, os poderes. “É como se a selva, que antes estava nos afastados rincões da cidade, tivesse dominado o espaço urbano, aprisionando seus habitantes em jaulas criadas por eles mesmos.” (PEREIRA, 2007, p. 59).

A partir daí, percebe-se que esse narrador-protagonista está solitário em um meio urbano reforçado pela rotina. Se os outros enxergam-no além da fronteira, ele também se vê distante e abraça essa perspectiva. No entanto, em certo ponto da sua narrativa, olhando para as janelas quadriculadas, ele acaba por encontrar algo para fixar o olhar: uma moça.

Como faz na descrição do sujeito de seu sonho, mais uma vez o narrador dedica-se a dar detalhes muito específicos acerca da mulher que trabalha por trás de uma das janelas que ele observa. Inicialmente, aponta características físicas, como a cor morena dos cabelos e a maneira discreta de se vestir, contudo, gradualmente ele percebe mais detalhes sobre ela, que julga parecerem impossíveis de notar à distância. Para isso, ele cria um meio de observação muito particular:

Talvez não seja exagero dizer que criei uma técnica. A gente escolhe um ponto de cada vez e **imagina** que só ele e o nosso olho existem no mundo. A gente circunscreve com firmeza o pensamento, impede que a mente fique pairando ociosa. Assim, a atenção consegue isolar, esquecer o que está em volta, e o ponto, o foco do nosso interesse, de repente se revela em cada linha, ampliando, orgulhoso, na **ilusão** da sua aparente proeminência. (FIGUEIREDO, 2009, p. 130-131, grifo do autor).

A técnica realizada pela personagem é descrita de maneira muito raciocinada, aliás, o próprio fato de o narrador considerá-la uma “técnica” já demonstra o quanto organiza os meios (“a gente escolhe um ponto”, “a gente circunscreve com firmeza”) para alcançar o seu objetivo de observar a mulher que, segundo ele, nunca percebeu a atenção dada por um estranho.

Porém, ao mesmo tempo que o narrador descreve um tipo de “manual técnico”, ele utiliza termos que resvalam para o âmbito psíquico dessa ação: a imaginação e a ilusão. A imaginação, de acordo com Bachelard, é, “antes a faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens.” (BACHELARD apud LAMAS, 2004, p. 14). Ou seja, a imaginação é composta pela modificação de uma imagem por possuir certo caráter criador. Em consonância, a ilusão também aponta para uma perspectiva de modificação, uma vez que, segundo Rosset, a ilusão é um afastamento do real, pois o iludido é aquele que não vê algo que está presente, aliás, enxerga a sua maneira deslocada: “É inútil a realidade se oferecer à sua percepção: ele não consegue percebê-la, ou a percebe deformada, tão completamente atento que está apenas aos fantasmas de sua imaginação e de seu desejo.” (ROSSET, 2008, p. 16).

Dessa maneira, os detalhes apresentados pelo narrador-protagonista acerca da mulher que vê pela janela podem estar atravessados por esta condição ilusória.

Isso explicaria a sua faculdade de até mesmo acompanhar a respiração da moça, sabendo o momento que inspirava, a pausa momentânea, e a expiração.

Até esse ponto da narrativa, o protagonista não se vê ameaçado pela figura do homem dos seus sonhos, pois pensa que ele não pode interferir em sua vida; ainda, frisa por meio da repetição que a realidade e o caráter de ambos não se assimilam de forma alguma:

Quando eu acompanhava os movimentos do segurança, na hora em que ele passava entre as mesinhas da boate rumo ao caixa e depois de volta à porta e à calçada, era **inadmissível** supor que aquilo me dissesse respeito. A escuridão avermelhada, a música alta, as pessoas que falavam aos gritos, a cor, o aroma, a química corrosiva que as bebidas exalavam, **nada daquilo se comunicava comigo: nem com as partes mais remotas do meu pensamento, nem com os meus segredos, pois eu os conhecia bem.** Eram feios, como os de todo mundo, mas não daquele jeito. (FIGUEIREDO, 2009, 132, grifo do autor).

O medo começa a invadir o narrador a partir do momento que nota um fio condutor entre ele e o estranho, ou seja, entre a sua realidade e a realidade do outro. Há um momento em que o protagonista se esquece de um guarda-chuva no cinema e, durante a noite, o sujeito de seu sonho o encontra e o pega. Assim, não só o narrador, mas também o segurança, também se dá conta de que há claramente uma órbita em torno de ambos que começa a se estreitar, uma vez que o outro se aproxima como um animal que o fareja. O narrador deseja se livrar do sonho e do homem, mas aponta não saber exatamente o que temer. Enquanto isso, para o leitor, fica claro o porquê: o medo reside no encontro, por isso ele tenta burlar o sono de todas as maneiras.

Este medo, contudo, começa a dividir espaço com outro sentimento: a irritação. Isso é gerado uma vez que a mulher observada por ele no decorrer do trabalho vai até a boate onde o segurança trabalha e troca olhares com ele. Isso lhe parece uma maneira de provocação do sujeito sonhado, que entra em contato, além do seu guarda-chuva, com presença da mulher. Nesse sentido, o outro se revela como um ladrão, um antagonista que começa a tomar posse do que é seu:

Comecei a ter a impressão de que eu vivia num plano inclinado, de que essa inclinação se acentuava e assim tudo à minha volta tendia a deslizar na mesma direção, **para baixo**, onde corria o meu sonho. Lá no fundo, o homem da cicatriz no peito aguardava, pronto para recolher o que caísse. (FIGUEIREDO, 2009, p. 136, grifo do autor).

Nota-se, aqui, que há uma reprodução, uma vez ocorrida no início do conto, do que está *lá embaixo*. Esse outro alguém acorda, paradoxalmente, dentro do mundo onírico, e tudo ao redor do narrador começa a deslizar para ele sem que possa fazer nada a respeito. O único meio de combater o homem é combater o sono, a necessidade do corpo que ao invés de lhe dar energias, toma, pois ele começa a se esgotar na tentativa de burlar o momento. Isso, pelo menos, dá vantagem, sendo que a vigília reflete no sujeito por meio de sonolências e desmaios. Contudo, esses fatores reproduzem no homem mais irritação, tornando ainda maior a força do que está *lá embaixo*.

Entre os sonos e vigílias de cada um, o narrador ressalta um fato que considera “extraordinário” em certo momento, quando ambos pegam sono em conjunto e projetam o mesmo sonho: a imagem de uma cobra. Na descrição do animal em seu habitat, percebe-se claramente a força dos anéis que o corpo escamado reproduz, remetendo também ao próprio anel que o homem carrega consigo:

O couro do animal era quase dourado, rodeado por uma série de listas negras, paralelas, como **anéis**. (...) Devagar, em diagonal em relação à margem, a cobra deslizou seus **anéis** um a um para dentro da água e depois se deixou flutuar ao acaso. **Anéis** concêntricos de água nasceram e cresceram em torno do seu corpo. O céu, até então refletido em paz na superfície do lago, pouco a pouco foi colhido e torcido no laço daqueles **anéis** em expansão. Quando acordou do desmaio, sem saber que rumo dar aos pensamentos, o segurança apalpou instintivamente o **anel** de serpente no dedo. (FIGUEIREDO, 2009, p. 138).

Essa imagem circular dos anéis da cobra que se projeta demasiadamente no sonho instiga no narrador uma ideia de libertação dele para com o segurança que gera uma sensação de alegria, “uma exultação interior”. Nesse momento, a imagem do animal já aparece como força de *salvação*, que é reforçada, logo em seguida, por uma pregação que o protagonista escuta no meio da rua. Essa pregação, considerada herege pelos passantes, é construída por um discurso a favor da serpente que se aproximou de Adão e Eva no paraíso:

“A serpente era o animal mais sábio do paraíso e o Criador a amaldiçoou e a chamou de demônio porque ela convenceu o homem a comer da árvore do bem e do mal. A serpente disse: Deus sabe que no dia em que vocês comerem desse fruto seus olhos se abrirão e, como Deus, vocês serão conhecedores do bem e do mal. O homem comeu e seus olhos se abriram e o Criador disse: Eis que Adão se tornou um de nós, conhece o bem e o mal. Para que não estenda a mão e coma também da árvore da vida e passe a viver eternamente, eu o expulsarei do Jardim do Éden a fim de lavrar a terra de que foi formado. E o Criador pôs querubins armados com espadas para guardar o caminho até a árvore da vida. Que Deus é esse que chama o mal de bem e bem de mal? Não, esse Criador é o Demônio. Ai de quem ler e não entender que o amigo do homem é a serpente, que tentou salvar e socorrer o homem e lhe dar a sabedoria e a vida eterna...” (FIGUEIREDO, 2009, p. 138-139).

Certa noite, a mulher do trabalho volta à boate onde o segurança trabalha e, dessa vez, oferece uma bebida a ele por agradecimento, uma vez que o homem a defendeu de um sujeito aparentemente ameaçador. Depois de conversarem e pedir dispensa naquela noite do trabalho, o segurança a leva para o seu apartamento, momento em que o narrador acorda com a sensação de ter tido um pesadelo. Mas, para ele, torna-se um pesadelo real quando não encontra a mulher em sua mesa, durante a manhã: “A ausência da moça e sua mesa vazia delineavam uma imagem bem clara. Minha existência perdia substância, se despovoava, pilhada pelos assados noturnos do homem do meu sonho” (FIGUEIREDO, 2009, p. 140).

Nesse momento, nota-se que o sujeito de seu sonho está recolhendo até mesmo a sua substância, ou seja, sua essência. A mulher que ele notou e dedicou atenção por tanto tempo, afinal, passou a noite com o homem que tomou os seus sonhos e, conseqüentemente, atormentou-o: “Eu já não conseguia conter o raciocínio nas aparências do bom senso, da sensatez. A ausência da moça e sua mesa vazia delineavam uma imagem bem clara.” (FIGUEIREDO, 2009, p. 140). No entanto, a partir do momento que a mulher chega ao trabalho, o narrador percebe um detalhe diferente dessa vez: ela está usando o anel de serpente:

Do mesmo modo que o cirurgião cobre o corpo que vai operar com um lençol e deixa apenas um furo no local onde vai trabalhar, assim me fixei no anel. **Abstrai o mundo em volta. Cancelei o redundante e vi o impossível:** a serpente, o mais sábio dos animais do Paraíso, a verdadeira amiga do homem, dava três voltas completas ao redor do dedo da mulher (...) (FIGUEIREDO, 2009, p. 141, grifo do autor).

Nesse excerto, novamente, o narrador explica a sua capacidade de observar objetivamente, usando como metáfora o trabalho preciso de um cirurgião — na sua concepção, a sua mente é semelhante a de um, ainda que o seu discurso se assemelhe à condição do iludido, pois “(...) na forma mais corrente de afastamento do real, não se observa uma recusa de percepção propriamente dita. Nela a coisa não é negada: mas apenas deslocada, colocada em outro lugar.” (ROSSET, 2008, p. 17). Ou seja, pautado na realidade, o narrador-personagem abstrai o mundo e cancela o que é redundante para si, de maneira que esses exercícios fazem com que ele veja o *impossível*. Contudo, esse impossível é o que o ele próprio deseja enxergar: “A serpente queria me salvar. Havia convencido a mulher a provar o fruto proibido para inverter a simetria e restaurar o equilíbrio a meu favor.” (FIGUEIREDO, 2009, p. 141).

Em seguida, na ânsia de alcançar a serpente e tomar o “poder” da vigília para si, o narrador vai atrás da mulher até o seu apartamento. Ele a segue sabendo que não vai lhe entregar o anel de boa vontade, visto que ela “Não sabia que tinha uma serpente enrolada no dedo.” (FIGUEIREDO, 2009, p. 142). Por isso, ele se precipita a tomar-lhe o anel, tapando a sua boca para assaltá-la. A mulher tenta escapar pelas escadas e se defender com um canivete que pertence, também, ao segurança. O texto não deixa explícito o que o narrador faz com ela, mas deixa pistas de uma violência marcada pelos movimentos da mulher, enquanto o narrador volta para sua casa: “(...) lembrei a imagem da mulher que vi tantas vezes na janela, os movimentos dos braços, as ondulações dos ombros.” (FIGUEIREDO, 2009, p. 142). Tudo o que importa para ele é o anel, de maneira que o narrador o observa com toda a devoção no momento que faz uma parada em um restaurante:

Enquanto comia, fixava o olhar nele e sentia com satisfação que os olhos vermelhos da serpente me cumprimentavam, num sinal de boas-vindas. Em torno de mim, crescia uma sensação de paz e, por que não dizer, de triunfo com a ideia de que meu dedo logo estaria rodeado pelas três voltas do corpo da cobra. (FIGUEIREDO, 2009, p. 142).

Já no desfecho, percebe-se nele uma calma gerada pela confiança depositada no que ele considera ser seu *talismã*: “Em torno de mim, crescia uma sensação de paz e, por que não dizer, de triunfo com a ideia de que meu dedo logo estaria rodeado pelas três voltas do corpo da cobra.” (FIGUEIREDO, 2009, p. 142).

No momento que chega a sua casa, retira os objetos incômodos de seu colchão, metodicamente arruma a cama, enfia o anel em seu dedo e, depois de tanto tempo, entrega-se ao sono de boa vontade. Ao encontrar o homem em seu sonho, mais uma vez, enxerga-o dormindo também, afirmando que nenhum dos dois conseguirá despertar após isso: “o segurança dormia no quarto pobre, alguém bateu na porta e rosnou duas ou três sílabas incompreensíveis. No entanto, dessa vez, como eu esperava, o homem adormecido não acordou.” (FIGUEIREDO, 2009, p. 143). O anel, por sua vez, cria um laço que prende os dois ao estado adormecido, ou a outro tipo de estado:

Já passou pela minha cabeça que desse modo talvez estejamos os dois mortos. Sim. Então será isso a morte. Se é assim, o sonho desse homem que dorme é o meu purgatório. Mas eu, para ele, sou o inferno. (FIGUEIREDO, 2009, p. 143).

De acordo com Jacques Le Goff, em seu estudo *O nascimento do purgatório* (2017), “a crença no purgatório implica antes a crença na imortalidade e na ressurreição, pois algo de novo pode acontecer para um ser humano entre sua morte e sua ressurreição.” (LE GOFF, 2017, p. 11). Nesse sentido, a morte não é considerada o fim, após ela, o purgatório aparece como uma espécie de julgamento dos mortos em que se julga homem segundo os seus pecados cometidos em vida, sob sua responsabilidade. Este seria o espaço onde o narrador diz habitar: o sonho da imortalidade. Já o inferno é o lugar dos castigos, onde não há esperança de salvação, o qual o protagonista sentencia o outro para que não haja sua ressurreição.

Partindo da trajetória realizada no conto “Os anéis da serpente”, é possível enxergar traços de uma narrativa fantástica que dá abertura ao tema do duplo. Como já pontuado anteriormente, de acordo com Todorov (2010), o fantástico seria uma narrativa em que o mundo, até então regido pelas leis naturais, manifestaria um elemento sobrenatural capaz de fazer o leitor hesitar: “O fantástico implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecidos narrados.” (TODOROV, 2010, p. 37).

Nesse caso, nota-se, neste conto, que o elemento sobrenatural gira em torno do sonho do narrador, sonho que lhe parece uma segunda realidade onde um estranho vive. Os traços de intermédio entre a sua vida e vida do outro, alternando

entre sono e vigília, a ponto de as duas personagens trocarem objetos (guarda-chuva) e contato com uma mesma pessoa (a moça) geram um ambiente temível, onde o mundo que se conhece torna-se outra coisa que não está ao alcance da explicação. O medo causado ao narrador acaba sendo sentido pelo leitor, já que “O medo está frequentemente ligado ao fantástico” (TODOROV, 2010, p. 41), ainda que não seja condição necessária ao gênero.

Assim, no fantástico, “há de cada vez o ‘mistério’, o ‘inexplicável’, o ‘inadmissível’, que se introduz na ‘vida real’, ou no ‘mundo real’, ou ainda na ‘inalterável legalidade cotidiana’.” (TODOROV, 2010, p. 32). É o discurso da personagem que acaba por proporcionar ao leitor essa hesitação. Segundo Todorov, no âmbito do fantástico, o narrador geralmente diz “eu”. Esse narrador representado torna-se, por sua vez, conveniente ao gênero, já que pode não ser confiável a ponto de gerar um falso discurso (TODOROV, 2010, p. 90-92). No caso do conto analisado, o discurso do narrador-personagem pode estar afetado, como já proposto, por uma patologia em que a ilusão causa distorção em relação à realidade. Essa condição faria o leitor hesitar diante do acontecimento insólito e permitiria a leitura do tema do duplo.

A partir da relação estabelecida entre o narrador-protagonista e o homem de seu sonho na construção do conto, é possível notar um estreitamento cada vez maior entre ambos que acontece gradualmente a partir do momento que o narrador sente alguém acordar *lá embaixo* enquanto está dormindo. Nesse sentido, o termo *lá embaixo* já abre uma fresta para que se permita olhar o outro como um *eu* do narrador que até então estava adormecido. De início, a imagem desse homem não causa temor, por conta da impossibilidade do sujeito de sair do ambiente onírico que pertence apenas a sua mente, contudo, isso não impede que deixe claro o sentimento incômodo por acompanhar a noite do segurança, que lhe é um estranho: “Claro que não era agradável ir dormir toda noite sabendo que assistiria a mais uma jornada da vida daquele estranho” (FIGUEIREDO, 2009, p. 129).

Coisas, pessoas, impressões, eventos e situações conseguem despertar em nós o sentimento de estranheza (FREUD, 2006, p. 244). No conto, esse sentimento parece ser despertado no narrador a partir do momento que lê um texto acerca de sonho e começa a prestar atenção à recorrência do seu. Este seria o pontapé para perceber que há um estranho *lá embaixo* que começa a se expandir a cada noite de sono. Este estranho representaria tudo o que o narrador julga não ser: irritado, mal-

educado, impaciente, fazendo parte, inclusive, de um serviço que não se comunica com o seu. Dessa maneira, é impossível para ele reconhecer similaridades entre ambos.

Isso ocorreria, de acordo com Freud, porque o ego arcaico, que deseja se preservar, projeta para fora dele o que entende como algo perigoso e desagradável em si, ocasionando, por consequência, um duplo estranho, inquietante e, principalmente, demoníaco. O sobrenatural aponta para uma defesa do ego que, para se proteger, cria a imagem de um duplo malevolente onde expulsa a destruição que não consegue conter. É o que se conhece como recalque:

(...) na medida em que raras são as situações psíquicas que manifestam um recalque absoluto, esse retorno do material recalado sob a forma de angústia e, mais particularmente, de sobrenatural, aparece como uma metáfora paroxística do próprio funcionamento psíquico. Este, de fato, é construído pelo recalque e por sua necessária travessia, de tal forma que o construtor do *outro* e, em definitivo, do sobrenatural é mesmo o próprio recalque e sua permeabilidade. (FREUD apud KRISTEVA, 1994, p. 192).

Ou seja, a personagem, ao recalcar esse lado negativo dentro de si e tentar adormecê-lo a ponto de esconder os traços repulsivos, acaba por criar um duplo em que pode depositar esse peso. As características do segurança são nada mais, nada menos que as características que o próprio narrador-protagonista tenta esconder do mundo e, sobretudo, de si.

Percebe-se, acerca do outro com quem sonha, que os traços de irritabilidade, impaciência e violência fazem parte de um conjunto de impulsividade que reside no interior do ser humano. De acordo com a norma social, qualquer um desses sentimentos expandidos no cotidiano, seja diante de alguma situação ou pessoa, são considerados atos impensados e repugnantes, uma vez que o narrador-protagonista ressalta o temor e desprezo que os demais sentem pelo homem de seu sonho. Um sujeito que utiliza violência física, por exemplo, para finalizar uma discussão é sempre comparado a um animal pelo senso comum, pois ele, diferente do ser humano, não possui a faculdade de pensar em seus atos antes de praticá-los ou de adormecer os seus instintos em prol da sociedade:

Que juízo faríamos nós de alguém que ousasse pregar a violência como instrumento do progresso social se estamos cansados de saber que precisamente na rejeição dessa terrível herança animal funda-se a esperança de que os seres inteligentes como tais se entendam? (TOLEDO, 2008, p. 52).

Por mais que se tente evitar, há um primitivismo neste homem que evita se irritar, perder a paciência e não recorrer à violência. Ainda que não ceda a um impulso negativo, isso não quer dizer que não o sinta. Contudo, ele está adormecido, enjaulado, para que não manche o papel social que o sujeito precisa executar na cidade, no trabalho, nas instituições. Essa questão, de um homem dividido entre ser social e ser primitivo, é vista na obra de Stevenson, *O estranho caso do dr. Jekyll e de Mr. Hyde* (1885), mais conhecida como *O médico e o monstro*. Na trama, Jekyll é um doutor respeitável que possui uma força maligna dentro de si regida pela violência, porém, consciente dessa dupla personalidade, decide criar uma fórmula capaz de separar fisicamente este outro, assumindo uma forma repugnante chamada Hyde (*escondido*). Dessa maneira, Jekyll pode manter seu papel moral diante da sociedade em forma de médico, enquanto comete crimes na forma encolhida e hedionda de Hyde para alimentar seus prazeres imorais.

Todavia, na medida em que liberta essa figura maléfica, Jekyll vai se tornando mais fraco para aprisioná-la, o que faz o médico sucumbir e perecer na forma do seu duplo, no desfecho da trama. Assim, de acordo com Bravo,

Toda a história do duplo revela que é perigoso conceder uma expressão ao mal: Hyde vai aos poucos ganhando terreno sobre Jekyll; o mal, Hyde, é mais vigoroso do que o pobre Jekyll, pálida imagem da honorabilidade; ele libertou a força bruta. É por puro instinto de conservação que Hyde aceita voltar a ser Jekyll: o alter ego infernal do respeitável dr. Jekyll, desembaraça-se de qualquer limitação moral. Jekyll é seu refém. Mesmo em Jekyll, Hyde vive e age; Jekyll protege Hyde, pois Jekyll visa apenas à aparência da respeitabilidade.

(...) A moral da história parece dizer que o prazer leva ao crime, mas sob outra perspectiva, o que a novela nos mostra é o fracasso do processo de repressão. Jekyll queria pôr-se a salvo do mal encerrando-o sob uma aparência exterior a si próprio, e é então que ele volta com redobrados poderes. (BRAVO, 2000, p. 277).

No conto, esse lado primitivo aparece na imagem do lobo, quando o narrador diz se surpreender por ninguém de seu trabalho uivar diante da delimitação de espaço e da repetição cotidiana. Na verdade, quem deseja ceder a esse impulso é o próprio protagonista que, como todos, precisa reprimir o instinto e se libertar do

ambiente aprisionador que se tornou a cidade. Entretanto, é o seu duplo, o segurança, que cede aos impulsos negativos e que representa uma vazão dessa condição primitiva, uma vez que não só exprime a irritação para com os outros e utiliza a violência como meio de trabalho, mas também realiza as suas necessidades sexuais com a moça observada da janela:

(...) A mulher pediu que ele a levasse para casa. O segurança conversou com o gerente, que o liberou. Ele a levou não para a casa dela, mas para o seu quarto de pensão. De madrugada, acordei com a sensação de ter escapado de um pesadelo, mas na verdade não escapei de nada. E também não voltei a dormir. (FIGUEIREDO, 2009, p. 140).

A diferença do narrador-protagonista para Jekyll, de Stevenson, é que o médico é consciente da figura imoral que há dentro de si, enquanto o narrador de “Os anéis da serpente”, não.

Portanto, o duplo, no conto, aparece como um oposto, um estranho, um estrangeiro que habita no sonho, uma vez que o recalçamento e expulsão do que há de repugnante dentro de si projeta o sobrenatural. Esse sentimento, no decorrer do enredo, começa a dividir espaço com a irritação, não apenas porque o outro, que deveria permanecer adormecido, toma mais espaço, mas porque começa a lhe roubar a substância e a atenção da mulher por quem se interessa. Logo, o duplo também é “visto como perseguidor porque tem as qualidades exigidas para a vida social, ao passo que o original se põe ou se sente “à margem” (BRAVO, 2000, p. 276).

A criação dessa rivalidade é traço característico em diversas obras do duplo. De acordo com Rank, lutar contra o tirano que atormenta o protagonista torna-se uma obsessão no conto de Maupassant, “O Horla” (1887), em que o protagonista, para se livrar dessa ameaça invisível, protege as janelas e portas do seu quarto, tranca a casa a fim de aprisionar o seu inimigo e põe fogo no lugar, esperando destruir o outro. Quando percebe que o Horla não sucumbiu, opta por um último recurso: o suicídio. Ou seja, na ânsia de se livrar do outro para se preservar, a morte aparece paradoxalmente como um escape:

Por fim, essa ideia de libertar-se do tirano invisível torna-se uma obsessão. (...) Ao final, duvida de que o Horla possa ser destruído e vê o suicídio como único caminho seguro para a libertação. A morte destinada ao duplo atinge aqui também a próprio pessoa. (RANK, 2013, p. 39).

Entretanto, o narrador-protagonista de “Os anéis da serpente”, ainda que apresente uma obsessão por tirar o poder do homem de seu sonho, acaba assumindo os seus traços repugnantes sem ao menos perceber. A irritabilidade que o afeta, no final do conto, passa para outro estágio: a violência, sendo que ataca a moça em seu próprio prédio, depois de segui-la, para tomar-lhe o anel da serpente. Como já colocado, o texto deixa implícito a ocorrência dessa ação violenta, uma vez que fica claro que a vítima, mais fraca que ele, quis se defender:

Quando esbarrei com as costas nos botões de emergência e luz e o elevador ficou escuro e parado no intervalo entre um andar e outro, a mulher chegou a emitir um som de espanto, meio distraído, é verdade, como se estivesse pensando em outras coisas, mas que mesmo assim logo **abafei com a mão**. Depois de sair do elevador e descer correndo as escadas, vi que a arma que **ela tentou utilizar contra mim** era um canivete de cabo de osso combinado com um cortador de unha. (FIGUEIREDO, 2009, p. 142).

Percebe-se, após isso, que o narrador assume a identidade negativa do outro quando se deita para dormir eternamente com o canivete com cabo de osso e o anel de serpente que pertencem ao segurança:

Ao chegar em casa, retirei da cama todos os grampos, gravetos, cascas secas, pinos, tudo que representava a negação do meu sono. Eu não precisava de nada mais além do anel. O canivete já era um exagero, uma reserva para alguma emergência. (FIGUEIREDO, 2009, p. 143).

Por fim, a imagem da serpente, na concepção do narrador, aparece como a verdadeira salvadora do ser humano, sobrepondo-se à Cristo no discurso do pregador. Desde o início, é a presença do anel do segurança que chama a atenção e o que, afinal, enlaça-o ao outro por meio do sono.

De acordo com o *Dicionário de Símbolos* (2002), a *serpente* se apresenta como um símbolo rico em significados, pois, para a maioria dos povos, ela desempenha um papel de extrema importância, sendo privilegiada no reino animal pelas suas características:

Para a maioria dos povos, a serpente desempenha um papel extraordinariamente importante e bastante multiforme como símbolo; deve-se ressaltar sobretudo sua posição privilegiada no reino animal (locomove-se sobre a terra, não tem pernas, vive em tocas e sai de ovos como os pássaros), sua aparência fria, lisa e cambiante, sua picada venenosa, seu veneno, usado também como antídoto, e sua muda periódica. Frequentemente é encontrada como ser ctônico, rival do homem (mas também como animal protetor), guardiã das áreas sagradas ou do Reino dos Mortos, animal com alma, símbolo sexual (masculino, devido a sua forma fálica, e feminino devido a seu ventre) e símbolo da renovação permanente (em razão da troca de pele). (LEXICON, 2002, p. 181).

No conto, nota-se a imagem desse animal diversas vezes relacionado à ideia de circularidade: as três voltas que o anel enlaça o dedo do segurança, a visão da cobra dourada e rodeada de listas negras, os anéis concêntricos que deixa ao adentrar na água. Isso junta-se, também, à figuração do animal que apresentou o bem e o mal ao homem, ao fazê-lo provar do fruto proibido.

Essas imagens, trazidas pelo texto no decorrer do conto, apontam para a concepção de morte-renascimento. O narrador, ao ceder aos anéis da cobra, cede ao sono eterno, remetendo o seu destino ao fim dos dias, ao fim da vida:

Em todos os tempos e em todos os locais, desde o provérbio bosquímate <<A morte é um sono>> até ao <<Dorme o teu último sono>> dos nossos enterramentos, a despeito das sobrevivências, dos renascimentos, das ressurreições, dos **duplos**, dos fantasmas e das metempsicoses, a metáfora do sono permanece ancorada no mais profundo das almas: a morte é como um homem que adormeceu. (MORIN, 1988, p. 117).

A noite, uma vez vinculada ao sono, também entra como possível analogia à morte, sendo o espaço onde o segurança opera enquanto o narrador dorme, o espaço que dá *vasão* ao *eu* que, durante dia, precisa aprisionar: “Eu me satisfazia, ou me tranquilizava, com a conjectura natural de que ele, vivendo apenas de noite, devia mesmo dormir durante o dia inteiro.” (FIGUEIREDO, 2009, p. 129). Segundo Morin, é dentre as trevas que tudo adormece e se apaga para que as essências librem-se na confusão de aparências — ciclo que prepara para o renascimento. A noite simboliza a “placenta” do dia que irá nascer, ou seja, a geradora da vida.

Por meio das condutas da noite e do sono operam-se igualmente comunicações sincretistas entre as crenças relativas ao duplo e à morte-maternidade-renascimento. O sono poderá ser considerado como um mergulho no reino dos <<espíritos>> (duplos). (MORIN, 1988, p. 118).

É nesse espaço que o indivíduo morre e renasce, trocando de pele durante o sono — o que se desenvolve no decorrer de “Os anéis da serpente”, toda vez que o narrador-protagonista se deita para dormir e torna-se, dia após dia, o lobo que termina o conto uivando.

3.2 “UM CERTO TOM DE PRETO”

“Um certo tom de preto”, também presente em *O livro dos lobos* (2009) e desenvolvido com elementos fantásticos, não tratará apenas de dois sujeitos como seria de se esperar de uma narrativa com a temática do duplo. Nesse conto, a narradora-protagonista não se depara apenas com uma força rival, mas com duas: os seus próprios irmãos.

A relação estabelecida, portanto, entre essa narradora e os dois sujeitos que ameaçam a sua identidade é construída desde a infância, no momento que Isabel e Custódio chegam a sua casa como um “presente” para ela. Por conta disso, a narrativa se estrutura como uma lembrança da personagem que visita o seu passado à procura de pistas sobre os irmãos adotivos, criando a tensão para levar o leitor a um desfecho fantástico.

A partir disso, nota-se que o texto já começa com uma ideia de perda, uma vez que, no primeiro período, a narradora relembra o que disseram a ela quando os irmãos chegaram: “(...) diziam que eu estava ganhando uma coisa, só que ninguém me avisou que eu ia perder uma outra.” (FIGUEIREDO, 2009, p. 82). Porém, de início, não se sabe o que seria essa outra coisa perdida, o que instiga o leitor a descobrir desde a primeira página.

O incômodo, sentimento explícito no texto, é abordado desde o primeiro parágrafo, quando a protagonista evidencia esse sentimento ao apontar que os irmãos possuem aproximadamente a mesma idade que ela. Assim, essa *igualdade* a incomoda: “Tinham mais ou menos a minha idade e, depois de todos esses anos, me incomoda saber que eles têm hoje e terão sempre, mais ou menos, a minha idade. Onde quer se estejam. Até nisso se grudam em mim, até longe eles pesam.” (FIGUEIREDO, 2009, p. 82). Nesse sentido, fica claro que ela não possui mais contato com ambos no tempo da enunciação, pois afirma que até distantes eles provocam um tipo de angústia, trazida pelo verbo “pesar”. Isso começa a ser justificado logo em seguida, no momento em que há a divisão entre a vida sem

Isabel e Custódio e depois deles. Percebe-se, claramente, que essa divisão de tempo que ocorreu em sua vida é o marco de sua história e o início de um tormento:

Foi pouco o tempo que tive. Do dia em que nasci até o momento em que os dois chegaram, sete anos correram e fugiram levando mais ar, mais chão do que pode caber em sete anos. (...) Quando lembro esse período, compreendo que vivi de empréstimo: tive só uma amostra da **existência** que era para ser minha e me roubaram. Um punhado de meses — nada mais que isso — nos quais descubro agora, na memória, a felicidade que seria ter ficado sozinha. (FIGUEIREDO, 2009, p. 82-83, grifo do autor).

Nesse excerto, é possível perceber que a narradora já aponta para a sua condição atual em que não há existência. Uma vez que os irmãos lhe roubaram a vida que antes era vivida, ela afirma que seria melhor a solidão de não ter nenhum igual por perto durante o crescimento. Esse termo — “igual” — é visto aqui como um dos seus incômodos mais recorrentes, pois, em sua reflexão, a semelhança seria um tipo de aniquilamento com teor vergonhoso e sem fim. Contudo, ela afirma que, desde o seu nascimento, compreendeu-se como *fraca*: “Talvez eu já tenha nascido fraca e, caso não fossem eles dois, seria outra coisa, mais tarde, que viria me desorganizar.” (FIGUEIREDO, 2009, p. 83). Essa visão de si mesma, logo no início de seu discurso, já aponta para uma instabilidade e uma falta de confiança em sua solidez interna que caracterizará a narradora em seu trajeto de desapropriação identitária no decorrer do conto.

Contudo, a defesa de seu estado fragilizado é realizada por conta da situação à qual ela foi pressionada. A narradora se justifica para o destinatário, o leitor, porque Isabel e Custódio não são inocentes; ela é a vítima:

Posso estar parecendo contundente demais, enfática, até um pouco transtornada. Já me disseram. **Vivem me dizendo**. Só que é difícil para mim perceber a diferença, o normal, uma vez que fui obrigada a passar quase a vida inteira neste estado. A alma tensa, pressionando na garganta, os dentes. (FIGUEIREDO, 2009, p. 83, grifo do autor).

Nesse sentido, nota-se um apelo para que se compreenda o peso de seu discurso e a sua dificuldade em fazer este registro, utilizando uma metáfora para demonstrar que sempre esteve por um triz, como se fosse ameaçada por um animal prestes a morder. Segundo Fiori, no artigo *O tema da imitação em contos de Rubens Figueiredo* (2009), este conto dispõe de uma ambiguidade acerca da condição

psíquica da personagem, uma vez que há sinais de desequilíbrio, mas também uma capacidade de organizar e interpretar os fatos, ou seja, sua narração garante credibilidade (FIORI, 2009, p. 338-339). Esse fator seria crucial para fazer o leitor hesitar e alternar entre o discurso dos outros e o discurso dela, que, marcados pela temporalidade do verbo grifado, repetem-se.

Outro ponto interessante que vale notar acerca da composição da personagem é que ela, como o narrador-protagonista de “Os anéis da serpente”, afirma que possui o “poder da observação”. Na época em que era feliz, ou seja, antes da chegada dos irmãos, seu segredo era ficar parada em silêncio, observando o mundo ao seu redor (as folhas da árvore caindo, as pessoas na rua, até mesmo as formigas que faziam trilha). Nesse tempo, em que os seus olhos captavam as cores, ela sabia quem era, encontrava-se em si: “Eu passava os dedos nos desenhos dos azulejos do banheiro como quem alisa a própria pele. Por dentro das paredes, eu podia sentir a rigidez branca dos meus ossos.” (FIGUEIREDO, 2009, p. 85). Contudo, o silêncio que a organiza e a agrega chega ao fim com o barulho que os irmãos fazem quando chegam a sua casa — até então só dela. Acerca de Isabel e Custódio, a narradora relata que houve várias histórias sobre como eles viraram órfãos, sobre como perderam os pais, e aponta que os próprios irmãos criavam-nas e contavam-nas:

Custódio e Isabel, por esporte, gostavam de se martirizarem na frente dos outros, contando essas histórias. (...) Produziam toda sorte de desgraças com seus pais, cientes de que os únicos a se beneficiar com a piedade e a compaixão seriam eles mesmos, os filhos (FIGUEIREDO, 2009, p. 84).

Aqui, portanto, é possível notar a imagem que ela criou dos irmãos e que pretende afirmá-la ao leitor: Isabel e Custódio eram manipuladores, e foi por meio disso que ambos começaram a desintegrar e roubar a sua identidade, sem que os pais ou qualquer outra pessoa percebesse: “Foi com um pássaro que Custódio e Isabel começaram seu trabalho comigo, a obra de me desfazer, um dia depois de terem chegado. Um dia ou uma semana, não sei. Dá trabalho fazer uma pessoa virar outra.” (FIGUEIREDO, 2009, p. 86).

A partir disso, a narradora se dedicará a contar episódios particulares em que os irmãos planejaram o roubo de sua identidade. O primeiro deles, como visto no excerto acima, foi a experiência da morte de um pardal que Custódio e Isabel

encontraram adoecido. O animal ainda não havia morrido, então a narradora e os irmãos tentaram prestar cuidados para que ele se recuperasse enquanto ainda se movia, porém, a morte foi inevitável e o pardal acabou sendo enterrado. O descanso do animal, contudo, durou pouco, pois Custódio e Isabel ficaram inquietos após cobrirem o corpo com terra, então quiseram desenterrar o pássaro para brincarem com o cadáver, jogando-o de um lado para o outro até que o corpo fosse atirado pela janela.

No contexto, é possível verificar o espelhamento da narradora em relação ao pardal adoecido. No momento que os irmãos aproximam-se com o animal que não pode lutar contra o humano, ela se sente fraca como um pássaro que não pode voar: “Puseram o pardal na minha mão e de repente eu me senti fraca, um prolongamento de sua silhueta. Estávamos os dois no mesmo ovo. Eu já estava nas mãos de Custódio e Isabel, mas ainda não entendia.” (FIGUEIREDO, 2009, p. 87). Aí, nota-se também a travessia recorrente entre o tempo do enunciado e o tempo da enunciação, como duas linhas (temporais) distintas tecendo o texto. Antes, não sabia que os irmãos tramavam contra ela, o que a fazia inocente diante da situação e, conseqüentemente, facilmente manipulável.

A morte do animal é descrita como um momento aterrador para a personagem, uma vez que ela se enxerga enquanto uma extensão do animal. Diante do acontecimento, enquanto os irmãos ficam excitados depois do ritual de sepultamento, ela se agita a ponto de notar o poder do tempo: “Lenta no olhar e em tudo, eu agora só enxergava **borrões**. Pela primeira vez, o **tempo jorrava** à minha volta.” (FIGUEIREDO, 2009, p. 87-88, grifo do autor).

É interessante perceber, nesse excerto, a ideia de que a morte remete ao tempo, principalmente ao tempo que está ao seu redor. O espelhamento com o animal, que acaba por sucumbir, faz com que a sua visão seja afetada. O verbo *jorrar* aponta para o *irrefreável*, o que não pode ser contido, ou seja, o tempo que passa para o pássaro e para ela. Isso gera uma angústia ainda maior quando os irmãos começam a brincar com o cadáver, fazendo-o “voar” novamente. Tais brincadeiras intensificam-se até alcançarem o limite emocional da narradora, quando finalmente Isabel atira o corpo do pardal pela janela:

A sala inteira se encolheu e espirrou janela afora, o tapete, os móveis e eu fui junto. Depois voltei, eu, os móveis e a sala. O pardal ficou, caído em algum lugar na rua, nem vi onde. Eu não tinha mais tempo para ver. (FIGUEIREDO, 2009, p. 88).

Ainda que, momentaneamente, a personagem aponte para uma conexão ao animal, ela retorna à sala, enquanto o pássaro se perde completamente. Isso pode ser visto como uma percepção que certifica a sua existência de maneira positiva, entretanto, percebe-se, em seguida, que o tempo é retomado, dessa vez, como o fim, mesmo a personagem atestando a vivacidade em seu retorno. Se, antes, o tempo jorrou, agora, não há uma gota sequer.

De acordo com Morin, a respeito do horror que o ser humano sente em relação à morte durante toda a história, tal sentimento:

(...) engloba realidades aparentemente heterogêneas: a dor do funeral, o terror da decomposição do cadáver, a obsessão da morte. Porém, dor, terror e obsessão têm um denominador comum: *a perda da individualidade*. (MORIN, 1988, p. 31).

O autor exemplifica a sua afirmação dizendo que a morte provoca dor aos demais por conta da individualidade do morto: se ele é amado, íntimo, respeitado, ou seja, *único*, a perda causa essa dor. Quando a morte de uma atriz de cinema ou jogador de futebol acontece, a dor é sentida mais do que a dez mil afogados, por conta de os primeiros serem seres humanos queridos e individualizados para o público. Assim, o horror da morte é, conseqüentemente, o horror da perda da individualidade, pois, a partir do sepultamento, cava-se um vácuo onde residia a plenitude individual.

Depois do acontecimento, a narradora relata que não conseguiu tomar uma atitude para defender o corpo do pássaro por conta de uma fragilidade que a impossibilitaria de, até mesmo, sentir medo: “A coragem e o medo exigem certa densidade, e eu **tinha** existência rarefeita, quase sem substância.” (FIGUEIREDO, 2009, p. 88, grifo do autor). Essa afirmação remete justamente à ideia de individualidade, de consistência do ser, que a própria protagonista aponta não possuir, nem mesmo naquele tempo. Aqui, percebe-se o tempo verbal como uma continuidade, apontada anteriormente, desde o seu nascimento. A protagonista sempre teve uma existência rarefeita. Dessa maneira, se a morte chegasse para ela como chegou para o pardal, não haveria a perda da individualidade, uma vez que a

sua já aparecia aqui como duvidosa. O tempo, que não há mais para se ver, anuncia essa existência rarefeita.

No decorrer do conto, para a narradora, o que Custódio e Isabel fazem é se aproveitar da sua fragilidade — condição que a torna covarde. Um episódio interessante é quando ambos começam fazer um comércio secreto com as outras crianças e, para isso, pegam os seus brinquedos para a venda. A percepção desse roubo só acontece no momento em que a narradora vê uma caneta de quatro cores, com uma espécie de jacaré ou lagarto, nas mãos de um garoto que morava na rua. Inicialmente, ela pensa que a caneta pertence ao garoto e vai até a sua gaveta, para mostrar que possui uma igual. No entanto, não a encontra:

Abri a gaveta, peguei o estojo, e pela primeira vez traduzi a surpresa da coincidência em termos de maldade. Eu tinha aprendido uma nova língua com aquela caneta sumida. O lagarto estava solto. (FIGUEIREDO, 2009, p. 90).

Nesse excerto, nota-se mais uma vez a imagem de um animal, o lagarto, em um jogo metafórico para se construir a discurso da narradora. Ele, de acordo com o *Dicionário de simbologia* (2003), de Manfred Lurker, é considerado como símbolo de *ressureição*, por conta da sua característica natural de trocar a pele:

Segundo o *Physiologus*, o lagarto torna-se cego na velhice, volta-se para o sol e volta a ver. A hibernação e a troca regular da pele fizeram dele símbolo da morte e da ressurreição, encontrado com este sentido já nos túmulos antigos. Na crença popular, a alma dos mortos pode sobreviver num lagarto. Colocado sobre lâmpadas romanas como expressão dos que procuram a luz. (LURKER, 2003, p. 379).

Desse modo, é possível observar que o lagarto nunca é o mesmo: ele está em constante transformação, permitindo que uma pele morra para que outra o renove. Esse aspecto mutável aparece, aqui, como a manifestação do duplo e do que ocorrerá com a personagem até o fim da narrativa.

Entretanto, o que a narradora começa a sugerir acerca de sua identidade está ligado aos irmãos, mais precisamente a Isabel. Como os dois colocam a culpa na outra irmã para qualquer coisa que façam (objetos quebrados, roupas perdidas, por exemplo), a mãe a pune, pois acredita na inocência dos irmãos. Isso gera na narradora um estado de raiva que é notado pela maneira que começa a se expressar para receber justiça. De uma criança quieta, ela passa a usar o grito como

forma de defesa: “O grito foi um sotaque novo que logo aprendi a marcar na minha nova língua.” (FIGUEIREDO, 2009, p. 90). Contudo, isso não é o bastante para que ela seja ouvida, pois os irmãos já chegaram inocentados à casa pela condição de serem órfãos. Para a narradora, essa é a vantagem de Custódio e Isabel, para saírem impunes. A partir daí, a mãe é considerada como um tipo de cúmplice dos irmãos, por defendê-los, de maneira que a preferência materna é tão latente a ponto de até as suas roupas passarem para Isabel.

Até esse momento do conto, fica marcada a sensação de estar solitária, além da fronteira, como acontece com o narrador-personagem de “Os anéis da serpente”. Isso, segundo a visão dos protagonistas de ambos os contos, ocorreria por causa do outro, que poda a vida e o cotidiano a ponto de fazer as pessoas ao redor considerá-los esquisitos e culpados. Em “Um certo tom de preto”, isso aparece na relação conflituosa que começa a ser apresentada entre a narradora e os seus pais. Em certo episódio, Isabel cai em uma corrida de sacos e culpa a irmã dizendo que ela botou o pé para que caísse. Não só as pessoas que estão ao redor da competição enxergam a protagonista como maldosa e invejosa, mas os pais também desconfiam, o que gera um pensamento e desejo bastante perversos na personagem:

Passei a temer que meus pais tivessem um destino semelhante ao dos pais de Custódio e Isabel. Passei a temer ou a ver nisso uma esperança. Afinal, seria um jeito de me equiparar a eles na infelicidade, já que a felicidade só me trazia tristezas. (FIGUEIREDO, 2009, p. 93).

A narradora não sabe ao certo o que aconteceu com os pais dos irmãos, contudo, sabe que foi algo trágico, considerando que os filhos foram entregues a outro casal. Desse modo, percebe-se, nesse excerto, uma conduta sádica ao esperar um possível destino infeliz para os próprios pais, e mais: percebe-se a sua vontade de se equiparar aos irmãos para também receber um olhar de pena e ganhar vantagem na situação. Esse seria um meio de lutar contra ambos, uma vez que todos os seus atos de defesa acabam por se tornar armas para eles.

A principal arma, todavia, são os olhos dos irmãos, que a protagonista afirma só perceber como detalhe decisivo para a sua história na rememoração. Os olhos, nesse sentido, são uma forma de Custódio e Isabel exercerem o seu poder de manipulação, como se neles existisse uma força sobrenatural:

(...) não sei quando Custódio e Isabel começaram a usar óculos. Tinha algo a ver com a necessidade de ocultar os olhos, isso eu sei. Em seus olhos havia um vazio, uma fome. Um certo tom de preto. Exercitavam seu poder encarando os professores e fazendo com que se calassem. (FIGUEIREDO, 2009, p. 97).

Essa visão ameaçadora acerca dos olhos dos irmãos é muito semelhante ao ponto de vista do personagem-narrador de “O coração delator”¹⁶, de Edgar Allan Poe. No conto, o narrador-protagonista conta um episódio passado de sua vida em que trabalhava para um idoso. Este idoso possuía olhos azuis, sendo um deles esbranquiçado por uma catarata. Ainda que afirmasse gostar do velho, essa aparência do outro proporciona a ele um sentimento de incômodo e estranheza, uma vez que os olhos do outro possuem aspecto de *abutre*, aspecto *diabólico*:

(...) um raio de luz, tênue como uma teia de aranha, atravessou a fenda e incidiu na pupila de abutre. Vendo-a aberta — arregalada — senti um assomo de fúria. Enxergava-a distintamente, um azul embaciado, coberto pelo véu que me arrepiava a medula; nada consegui ver do rosto ou corpo do ancião, pois dirigia o raio de luz precisamente para esse ponto diabólico. (POE, 2008, p. 230).

Certa madrugada, quando encontra o velho acordado e se depara com o olhar que tanto teme e que, como visto acima, suscita-lhe fúria, o narrador avança no idoso e termina por matá-lo. Para justificar o crime e ser considerado vítima e não assassino, afirma para o leitor que era apenas um homem amedrontado pela característica sobrenatural dos olhos do outro: “Estimava o velho (...) e não lhe cobiçava o dinheiro. Creio que foram os olhos dele. Sim, deve ter sido isso!” (POE, 2008, p. 228).

De acordo com Lilian Cristina Corrêa, no artigo *O fantástico e o estranho em “O Coração denunciador”* (2011), o discurso negativo acerca dos olhos, comparando-os aos de um animal, é uma forma de o protagonista justificar as suas ações, de maneira que se cria uma ideia de que o narrador, mesmo que assassino, é a vítima do olho, enquanto o velho é a figura ameaçadora. Apesar de apresentar uma obsessão pelo olho, que é diabólico, o narrador também tenta dissociar a imagem do velho de um símbolo demoníaco, para poupá-lo da reação violenta que comete. Isso revela a “inabilidade em reconhecer que o olho é a identidade do

¹⁶ POE, Edgar Allan. O coração delator. In: **História extraordinárias**/Seleção, tradução e apresentação de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 228-233.

homem, simbolizando a essência humana, indissociável do corpo — o olho não pode ser exterminado sem que o velho morra.” (CORRÊA, 2011, p. 77).

Nesse sentido, percebe-se, aqui, que o olho, como aspecto simbólico, é um “espelho da alma” que, tanto no conto de Poe como no conto em análise, desperta estranhamento nos narradores-protagonistas. É a força maligna que Custódio e Isabel carregam no olhar que irá terminar por tirar a identidade da narradora, como ela antecipa para o leitor.

Outro elemento que aparece no texto com forte simbologia é o espelho. Certa noite, a narradora e os irmãos vão dormir na casa da avó, que é muito velha e, segundo a narradora, vive em uma “espécie de loucura suave”. Contudo, a imagem que os três possuem em relação a ela é de respeito, considerando-a uma sábia. Desse modo, quando a avó fala sobre uma de suas superstições, lendas do povo de sua terra, a narradora adere à crença de que, no dia de santo Antônio, a moça que chegar meia-noite diante do espelho com uma vela encontrará seu futuro marido. Assim, ela espera acordada o horário do encontro e vai até o espelho, para encontrar o que deseja ver.

De acordo Negelein, “faz parte da crença do duplo a convicção de que o espelho revela coisas ocultas, daí decorrendo o uso mágico do espelho para predição do futuro” (NEGELEIN apud RANK, 2013, p. 110). No conto, a narradora fica acordada durante a noite para ir até o espelho, sozinha, com apenas um fósforo aceso em meio a escuridão, para encontrar o seu futuro marido. Entretanto, Rank afirma também que, em Oldenburgo, acredita-se que é possível ver o próprio futuro ao se colocar diante do espelho à meia-noite, com duas velas e olhar diretamente para o reflexo enquanto se repete o próprio nome. Segundo o autor, o “futuro” o qual se quer ver nesse ritual não se refere a “o quê”, mas sim ao “se”, ou seja, diz respeito ao que interesse mais ao homem saber: seu tempo de vida.

Ao ficar de frente para o espelho, a narradora não encontra o seu futuro marido, mas sim a imagem de Isabel:

(...) a figura não era meu marido: não era homem, e sim mulher. Não de mulher, mas de menina. Era eu mesma, pelo menos era a minha roupa que flutuava no fundo da sala. Pior, vi ali um rosto parecido com o meu. Nervosa, cheguei a vela tão perto do espelho que o calor e a fumaça formaram uma mancha negra sobre o rosto da menina, no mesmo instante em que compreendi que era Isabel. E me virei depressa para trás e vi Isabel vestida com minhas roupas, o cabelo penteado como o meu. Com um grito cortado, acho que desmaiei. (FIGUEIREDO, 2009, p. 96).

No dia seguinte, disseram que ela teve um pesadelo, no entanto, a narradora desconfia de Isabel, que afirma ter ido ao espelho também para ver o seu futuro marido. Com raiva, a protagonista não quer acreditar e, ao analisar a fotografia de um homem refletida no espelho, crê que a irmã apenas viu o reflexo do retrato onde, dentre as pessoas, havia esse homem de terno com flores nas mãos. Contudo, é interessante perceber que, ao perguntar para a avó quem é o sujeito, a narradora começa ou a dar pistas para o leitor crer no que há de vir em seguida, em relação à Custódio e Isabel, ou a construir uma narrativa própria para fundamentar um quadro psíquico duvidoso:

Perguntei à minha avó quem era ele. Os olhos dela deslizaram por toda a fotografia num voo sem rumo, perdidos, enquanto o dedo trêmulo corria pela linha da moldura (...). Balbuciou umas palavras na língua da sua terra natal, sons arranhados que eu não entendia. Depois misturou-as com termos da nossa língua, antes de se calar de um jeito que me fez entender que não ia voltar ao assunto. De meio louca que era, minha avó àquela altura caminhava bem ligeiro para uma insanidade quase completa. Vivia agora com uma enfermeira em casa. De suas palavras, consegui salvar alguma coisa. Por absurdo que soasse em meus ouvidos, ela parecia ter dito que o homem com as flores, poucos anos depois de a fotografia ter sido tirada, foi perseguido e preso, em algum lugar distante no interior do país, por ter se casado com a própria irmã. (FIGUEIREDO, 2009, p. 97).

No excerto acima, nota-se a contraposição de discursos levantados pelo texto. Primeiro, sabe-se que a avó está muito debilitada, tanto que precisa de ajuda profissional para orientá-la. Nesse sentido, seria inviável para a narradora extrair uma resposta válida para a identidade do sujeito da fotografia, até porque ela afirma que a fala da avó foi confusa e pouco entendida. Contudo, aos olhos da narradora, ela consegue salvar alguma coisa, sendo que a avó *parecia* ter revelado que o homem fotografado foi preso por se casar com a própria irmã.

Esse episódio faz com que a hesitação do leitor seja gerada, por haver um discurso fundamentado em uma condição psíquica duvidosa (a avó está louca, logo, não se pode acreditar nela) e um discurso baseado em uma personagem que está sendo injustiçada pelos irmãos de uma maneira sobrenatural (a partir do acontecimento do espelho, Isabel viu como seu marido um homem que se casou com a própria irmã).

Contudo, vale lembrar que a personagem que narra também é questionável, como sua avó. Para alguém que acredita que os irmãos são rivais que estão tentando roubar a sua identidade, é possível que esse discurso esteja afetado por uma visão subjetiva que pode estar sendo influenciada por outros fatores. Como em “Os anéis da serpente”, em que o narrador apresenta traços de alguém mergulhado na ilusão, é possível que esta narradora também esteja subvertendo os fatos da realidade para aceitá-los, uma vez que a realidade pode ser algo que ela não queira enxergar e, mais, não consiga.

Essa condição da narradora vinculada à tese de Rosset (2008) acerca da ilusão pode ser vista no clímax e no desfecho do conto, em que a personagem enxerga a sua identidade sendo definitivamente roubada pela irmã. Em um jantar junto dos pais e dos irmãos, a luz acaba, deixando todos na escuridão. Nesse momento, Isabel tira os óculos e olha para ela. É neste instante que ocorre uma troca sobrenatural de identidades: a narradora se vê sair do próprio corpo para usurpar o corpo da irmã, de maneira que Isabel toma completamente o seu corpo também. Ao acenderem as luzes, os pais da narradora começam a chamá-la por Isabel, uma vez que ela habita, agora, o corpo da outra. Isso gera um surto na protagonista que começa a gritar, desesperada, e precisa ser contida pelo pai e por Custódio.

Após esse episódio, a narradora termina a sua lembrança explicando ao leitor que foi naquele momento que sua identidade foi roubada e que tal acontecimento a levou para onde está no tempo da sua narração. No desfecho, percebe-se que ela habita em uma espécie de clínica psiquiátrica, onde vive com tranquilidade. É informado também que Isabel se casou com Custódio pouco tempo depois da usurpação, no entanto, para os outros, quem se casou foi ela, uma vez que a troca de identidades prevaleceu.

A partir disso, a única alegria da narradora é lembrar incansavelmente o que lhe aconteceu por meio da repetição da mesma sentença inicial: “No dia em que

eles chegaram, todos diziam que eu estava ganhando uma coisa.” (p. 102). De certa maneira, recompor o passado é o que lhe dá tranquilidade, ainda que esteja reclusa da sociedade e distante da vida que um dia teve.

Comentando acerca da personagem do conto, Fiori diz que “Recompor o passado significa compreender a si mesma, recompor seu próprio eu, buscar sua essência.” (FIORI, 2009, p. 338), ou seja, a lembrança torna-se o seu único vínculo com uma identidade antes da usurpação. Contudo, o que, afinal, é possível apreender sobre o *eu* da narradora-protagonista?

Em vários momentos do conto, é deixado claro que há uma condição de inconsistência. A narradora afirma a sua dificuldade de encontrar a própria substância, uma vez que, para ela, o silêncio é necessário para se autoconhecer. Contudo, com a chegada do estrangeiro, ou seja, do *outro*, o barulho se instala em sua casa e começa a desorganizá-la. Por conta disso, há dificuldade de apreender um *eu* por conta do convívio com os irmãos, que, como crianças barulhentas, incomodam-na. Nota-se aí uma incapacidade de conviver com um outro, porque ele ameaça a sua individualidade — individualidade essa caracterizada por ela mesma como “rarefeita”. Portanto, é a partir de Custódio e Isabel que a narradora se percebe como um ser inconsistente, percepção que se enlaça, como Rosset aborda, ao medo da morte.

A morte é trazida ao texto no episódio do pardal, em que se percebe o espelhamento da personagem em relação ao animal. De acordo com o discurso transmitido pela narradora, esse episódio é uma metáfora em relação ao que os irmãos fizeram com ela: extraíram a sua substância, a sua vida, e brincaram com o seu corpo, assim como Custódio e Isabel brincaram com o corpo do animal morto. Além disso, também é possível perceber nos excertos uma concepção da morte relacionada ao tempo. Quando o pardal morre, ela enxerga o tempo jorrar ao seu redor, ou seja, a vida que avança em uma velocidade irrefreável, sendo a morte o fim do caminho.

A partir disso, o fundamento da angústia do sujeito que se confronta com a morte aparece ligado à existência rarefeita da narradora-personagem do conto. Essa percepção de inconsistência do ser, ainda que vista por ela como traço de uma vítima perfeita para a usurpação de identidade — por isso o sucesso dos irmãos —, também deixa marcas de um medo ancestral da morte que só existe porque a vida não foi vivida. Segundo Rosset (2008), o medo de morrer reside na ideia de

suspeitar de que a vida passou, o tempo jorrou e o sujeito se fixou ao *nada*, ou seja, está apenas vivo no sentido fisiológico, porque a existência propriamente dita é desperdiçada. Portanto, o duplo aparece como uma maneira de o sujeito se permitir ser algo, em uma ilusão. Nesse sentido, o Rosset afirma que

Não há eu que seja apenas eu, não há aqui que seja somente aqui, não há agora que seja somente agora: tal é a exigência do duplo, que quer um pouco mais e está disposto a sacrificar tudo o que existe — quer dizer, o único — em benefício de todo o resto, isto é, de tudo o que não existe. Esta recusa do único, aliás, é apenas uma das formas mais gerais da recusa da vida. (ROSSET, 2008, p. 93).

O duplo torna-se um herói capaz de atestar a existência, um meio de salvar o sujeito que está em confronto com a aparição da morte. *Ele* é capaz de arriscar viver, ao invés do próprio sujeito, que não tem coragem de ser único e condena-se, portanto, à repetição do outro.

No conto “Um certo tom de preto”, a repetição do outro aparece, portanto, na própria repetição do passado, em que a narradora-personagem enxerga-se não como Isabel, mas como a irmã que ganhou dois irmãos, a quem ela duplica para fundamentar a sua recusa à vida, a sua não-existência. Percebe-se que a ilusão criada por esta personagem revela o duplo como o reflexo de uma ausência, sendo essa repetição um “Jogo de ressonância interminável, onde se repete ao infinito o eco de uma incapacidade para dizer ‘eu’, para experimentar-se como algo.” (ROSSET, 2008, p. 116). Assim, terminar a vida no que parecer ser um manicômio não se ilustra, para a personagem, como um fim torturante ou aprisionador. No desfecho, acerca do espaço em que vive, ela afirma:

Aqui é calmo. Nada me dá tanto gosto quanto recompor e explicar de novo o que houve comigo. O melhor é que, cada vez, alguma coisa nova aparece. Certos detalhes se aprimoram a cada reconstituição que experimento. É o que acontece com os filhos, as gerações sucessivas. Ao mesmo tempo que recebem os traços dos pais, ganham linhas novas, que nascem do ambiente, ou vêm de alguma origem indeterminada. (FIGUEIREDO, 2009, p. 102).

Aqui, percebe-se que, contraditoriamente, ela conquista o que sempre precisou para se constituir como um *eu*: o silêncio e a solidão. Portanto, mesmo que afirme não estar no corpo que é seu, sendo dona da sua verdadeira identidade, estar longe dos outros traz alívio. Essa constituição de individualidade, contudo, se

dá por uma memória de usurpação que a própria narradora conta várias vezes, a fim de recusar a realidade e habitar em uma ilusão onde ela é a irmã e não Isabel. Na sua história, cada vez rememorada, cria mais detalhes, onde o seu duplo ganha novos aspectos, como um ser que evolui por meio de gerações. Esses traços novos são, inclusive, enxergados como aspectos que *nascem do ambiente*, ou seja, naturais da reconstituição do ser, como as peles que renascem no lagarto. Desse modo, o ciclo de morte-renascimento completa-se em cada rememoração, em cada duplicação e em cada troca de pele.

3.3 “A ELE CHAMAREI MORZEK”

Conto inicial da obra *As palavras secretas* (1998), “A ele chamarei Morzek”, também diz respeito a uma rememoração do narrador-personagem. Contudo, diferente dos contos já analisados até então, possui um protagonista que apresenta o seu nome na narrativa. Em “Os anéis da serpente” e “Um certo tom de preto”, percebe-se que esse elemento não atribuído às personagens que narram evidencia, na narrativa, a dificuldade de estabelecer uma identidade, pois “Mais do que uma simples designação ou rótulo externo, a relação que o indivíduo normalmente tem com o próprio nome é de singularização, propriedade, representação e apresentação de si mesmo.” (FIORI, 2009, p. 342). Uma vez que os narradores-personagens não conseguem expressar o próprio nome, logo, isso aponta para uma problematização do seu *eu*. No entanto, em “A ele chamarei Morzek”, no primeiro parágrafo, já é possível notar que o narrador relaciona o seu nome a uma verdade encontrada em sua trajetória e, principalmente, a uma forma de diferenciá-lo do outro:

Naquela noite, descobri que a verdade não é aquilo que perseguimos, mas sim o que, sem querer, sem buscar, encontramos. Descobri que a verdade repousa pronta, desde sempre, à nossa espera. Não existe procura, nunca existiu — só há o encontro. Tudo o que me disseram, tudo o que eu vi e pensei, e o que ainda vejo e penso, mesmo agora, são coisas que não me pertencem. Nossa própria mente manobra para tolher de nós a verdade. Por isso posso chamar a mim Emiliano. E a ele chamarei Morzek. (FIGUEIREDO, 1998, p. 9).

A partir dessa introdução, capaz de instaurar a tensão que levará ao desfecho do conto, Emiliano começa a narrar o momento conflituoso que o abala na sua juventude: reprovado no exame para estudar na Escola de Belas-Artes, a personagem vê seu orgulho ferido e, ao invés de tentar conseguir novamente uma vaga, opta por vagar pelo local como “um nome sem matrícula”, um “fantasma” ou um “espírito vingador”. Ou seja, abatido pelo fracasso, Emiliano participa do meio acadêmico sem que haja registro da sua presença, vivendo de uma aparência de “serenidade”, tranquilidade, ainda que habite a escola na qual não está garantida a sua unicidade:

Preferi vagar pela Escola Belas-Artes como um intruso. Um nome sem matrícula, quase um fantasma que viesse lançar sua sombra nos corredores, em uma espécie de desafio silencioso. No fundo, quem sabe, eu me imaginasse um espírito vingador. Em mim, como em tantas coisas, a serenidade era só uma aparência. E manter esse aparência tinha um preço. (FIGUEIREDO, 1998, p. 9).

De acordo com Rosset (2008), que retoma a compreensão dos sofistas gregos, só a *instituição* — e não a natureza hipotética — é capaz de conceber as substâncias do indivíduo, ou seja, o que torna possível o fenômeno da individualidade é a sociedade e as suas convenções. A partir disso, o autor coloca que:

O que garante a identidade é e sempre foi um ato público: uma certidão de nascimento, uma carteira de identidade, os testemunhos concordantes do porteiro e dos vizinhos. A pessoa humana, concebida como singularidade, só é assim perceptível a ela mesma como “pessoa moral”, no sentido jurídico do termo: quer dizer, não como uma substância delimitável e definível, mas como uma entidade institucional que garante o estado civil, e apenas o estado civil. (ROSSET, 2008, p. 110).

Para exemplificar essa colocação, Rosset lembra que, quando se está sem os documentos, é inútil dizer quem se é, pois “não estamos em condições de provar a nossa identidade.” (ROSSET, 2008, p. 111). Uma vez a identidade não comprovada pelo ato público, o indivíduo torna-se realmente um fantasma, como Emiliano aponta se tornar ao perambular na Escola de Belas-Artes sem matrícula. Essa condição, portanto, acaba por constituir-lo como uma sombra, sombra esta que precisa de um corpo para seguir.

A partir daí, o narrador percebe a presença do professor de pintura da escola chamado Morzek, o qual enxerga inicialmente apenas o vulto passando por trás das árvores e da fonte: “Reconheci logo que era Morzek e no mesmo instante parei, com o pescoço levemente esticado, os olhos incapazes de se desviar do **reduto de sombra** onde ele tinha acabado de sumir.” (FIGUEIREDO, 1998, p. 10, grifo do autor). Nesse excerto, é possível notar a aparição do professor descrita com um tipo de teor sobrenatural, uma vez que ele se esgueira pelos cantos da escola e some em seguida, caracterizando a aparição de um vulto. Essa imagem de Morzek, no próximo parágrafo, liga-se simbolicamente às cores utilizadas na sua produção artística, de maneira que a mancha que aparece para o narrador em forma de homem é comparada à mesma tinta de tons escuros (pretos, marrons, sépias) e pincel que Morzek usa em seus quadros.

Porém, antes de começar a frequentar as aulas de Morzek e entender a sua técnica, o narrador se mostra bastante enciumado acerca do próprio talento, contando que já ilustrou livros, capas de disco e material de publicidade:

A certeza de que eu era capaz de ganhar somas bem razoáveis ainda antes dos dezoito anos me proporcionava uma sensação extraordinária, metade poder, metade despeito. A verdade é que desenhar jamais representou problemas para mim. (FIGUEIREDO, 1998, p. 10).

Nesse sentido, é possível notar que o discurso de Emiliano é carregado de orgulho pelo talento, por lhe proporcionar o sentimento de grandeza. Essa característica comprova, inclusive, porque não tentou refazer o exame para ingressar na escola: o ego ferido do artista faz com que recuse a oportunidade, ou seja, recuse a vida que gostaria de viver.

Contudo, quem possui o reconhecimento artístico é Morzek, não ele. Após a aparição do professor e antes de começar a frequentar as suas aulas, Emiliano vai passear com uma namorada e ambos decidem entrar no museu onde há uma exposição das obras de Morzek. A princípio, ele afirma que o professor é incapaz de desenhar tão bem quanto ele, mas tudo muda quando a namorada diz que Morzek é o pintor mais importante do lugar. Isso faz com que Emiliano olhe em volta e perceba a atenção do público, a sua reação reverente e atônita diante dos quadros, o que gera um incomodo ruim dentro de si. Após ler nas indicações das pinturas que o tom sépia fora feito com pó de café, faz piadas para entreter a namorada e disfarçar o

desconforto, enquanto especula sobre as futuras decisões, que remetem a sua participação frequente nas aulas de Morzek e à própria identidade de criação artística, a qual ele imitará do professor.

Assim, depois da visita ao museu, Emiliano começa a produzir quadros semelhantes aos de Morzek. No entanto, o narrador se defende ao argumentar que não era o único a fazer isso, uma vez que havia um grupo de artistas que utilizava a mesma técnica, artistas que ele caracteriza como “aliança dos fracos”. Nesse momento, é interessante notar que a personagem enxerga essa imitação da parte dos outros como uma recusa a se arriscar em sua expressão artística e, conseqüentemente, como uma ação que impossibilita o encontro com a própria identidade. Acerca da produção de quadros dos artistas, aponta:

Talvez acreditassem que uma ilusão, de tão repetida, acabasse se tornando verdade. Ou talvez achassem que os erros de um pudessem se esconder atrás dos acertos de outro. Imitando-se mutuamente, buscavam na imagem dos outros a confirmação que eram incapazes de descobrir em si mesmos. **Descuidado** desses alçapões e desses cenários sem fundo, logo **me deixei** também **arrebatado** por aquela dança, aquela roda em que entrei **tateando às cegas**. Mas meu problema sempre foi Morzek. (FIGUEIREDO, 1998, p. 12, grifo do autor).

Nesse excerto, é possível perceber um conjunto semântico construído para a tirar a culpa do narrador, ou seja: Emiliano não entrou nessa produção artística de cópias exclusivamente por decisão própria, mas foi descuidado a ponto de se deixar arrebatado pela dança desses artistas fracassados. Porém, o que ele afirma, afinal, é que o problema foi Morzek: o outro incomodava, de maneira que, semanas após a ida ao museu, começou a produzir essas obras de imitação, segurando xícaras de café e sorrindo para si mesmo, com a ideia de que era tudo uma brincadeira. No entanto, é aí que Emiliano começa a apresentar uma rivalidade mais acirrada com o professor, tema que fica claro na construção textual: “Antes de conhecer Morzek, vi seus quadros. Morzek também conheceu os meus quadros, antes de ver a mim. Talvez por isso nunca pudemos enganar um ao outro, como se faz normalmente.” (FIGUEIREDO, 1998, p. 12-13). Aqui, nota-se que as duas primeiras orações apontam para uma separação entre as duas personagens: de um lado está Emiliano, que enxerga a arte de Morzek; do outro está Morzek, que enxerga a arte de Emiliano. Há confronto que é reconhecido por ambos, aos olhos do protagonista.

Por se tratar de uma lembrança, como já dito antes, o narrador organiza o seu passado a fim de avaliá-lo, assim, é possível perceber a visão de degradação da sua própria produção artística e de sua identidade que, jovem, ele não se deu conta. Essas questões são notáveis no momento que Emiliano conta sobre uma exposição para qual seus quadros foram aprovados, inclusive por Morzek, a quem afirma que fazia parte da comissão. De início, ele lembra o quão orgulhoso ficou ao ver a arte de *imitação* — uma vez que são quadros semelhantes ao do professor — na exposição. Recebeu olhares de curiosidade e elogios de quem os via. No entanto, o primeiro contato que teve com galerias, colecionadores, artistas e críticos, ou seja, pessoas da sua área vocacional, fora controversa: Emiliano não se acanha ao entrar em contato com esses indivíduos, contudo, sente um tipo de desdém inexplicável. Em seguida, a fundamentação desse sentimento ruim é explanada:

Mas como poderia ser de outro modo se, pela primeira vez, eu estava diante de pessoas que pensavam da mesma forma que eu? Como eu deixaria de experimentar algum desprezo, se éramos iguais? Iguais ou pelo menos semelhantes o suficiente para que eu pudesse reconhecer a mim mesmo nas futilidades deles. (FIGUEIREDO, 1998, p. 14).

Aí, nota-se que a igualdade, o encontro com um meio onde há indivíduos semelhantes, não faz com que Emiliano se sinta parte desse social de bom grado. É interessante notar que, no distanciamento do narrador diante do que é narrado, ele reconhece que o outro é capaz de refletir a sua própria futilidade, ou seja, ele desdenha os indivíduos do meio artístico porque, no fundo, enxerga-se neles e sente desprezo por ele mesmo. Isso fica mais claro no parágrafo seguinte, quando tem a ilusão de enxergar os seus quadros fugindo da galeria para vagarem na calçada, através dos corpos das pessoas:

Os quadros voavam às cegas, tentavam retornar aos seus donos, procuravam em vão a silhueta onde sua sombra se encaixava. O vidro interpunha como um filtro diante dos meus olhos, revelando a verdade transparente. Meus quadros eram almas perdidas do corpo. Meus quadros não me pertenciam. (FIGUEIREDO, 1998, p. 14-15).

Nesse sentido, os quadros refletem a sua própria composição identitária: se a própria arte não o afirma, o que mais pode afirmá-lo? Sabe-se que, no registro de

matrícula, não há o seu nome na Escola de Belas-Artes. Então, como autenticar a própria presença no meio social?

Para Emiliano, é inegável que o espaço da escola é um ambiente carregado de ânimo, beleza e entusiasmo. Ele descreve o lugar constituído por colunas, réplicas de estátuas greco-romanas e jardins que remetem ao tempo do Império. Contudo, a partir do momento que começa a frequentar as aulas de Morzek, o ambiente se modifica, uma vez que as aulas do professor acontecem em um porão, onde há engrenagens antigas, com mais de cem anos. Por ter uma estrutura oposta ao resto da escola, o lugar é descrito como “uma estação do caminho que leva para debaixo da terra”, “regresso para as origens”, carregando em sua ambientação “O gelo, o fogo, as imensidões de sombra e silêncio de onde tudo surgiu.” (FIGUEIREDO, 1998, p. 16).

Segundo Pereira, essa descrição de um elemento primitivo da oficina de Morzek em oposição ao espaço imperial que é visto no restante da escola “ênfatiza a estranha convivência entre o civilizado e o bárbaro, como uma memória dentro da outra.” (PEREIRA, 2007, p. 69-70). Desse modo, o porão onde Morzek dá aulas e projeta a sua arte é um resquício do passado, assim como a sua aparência enquanto trabalha, uma vez que Emiliano atenta-se aos dedos ossudos com pontas amareladas, carcomidas por queimaduras de ácido, além das unhas onde havia veios de mármore, o que sugere uma “antiga mineração”. Ele também deixa claro que o professor estava doente, por conta das práticas arriscadas que fazia entre paredes de pedra da oficina. Contudo, Morzek zombava do risco, da saúde e inclusive da morte, questão que causa, no narrador, sentimentos de horror e tristeza:

Sua velhice precoce comovia e ao mesmo tempo horrorizava.
(...) Quando caçoava dos próprios tremores e tonteiras, todos nós nos sentíamos fortes. Ao mesmo tempo, um fio de tristeza se infiltrava, correndo no fundo. Heroísmo e desastre inútil eram tintas misturadas. (FIGUEIREDO, 1998, p. 17-18).

Aqui, é possível notar que, ainda que ele trate o professor por herói, pois a turma inteira olhava assim para Morzek, Emiliano também o enxergava fadado ao desastre — mistura que aparece como algo que o comovia, horrorizava, causava tristeza. Contudo, no momento seguinte, deixa claro que, mesmo tendo essa imagem impetuosa acerca do professor, Morzek era o seu mal e deposita a culpa no nome do outro por não conseguir fazer seus próprios quadros. Acerca da produção

desenfreada a qual foi *arrebatado*, repete: “Pressenti desde o início, e mesmo assim não conseguia deixar de fazê-los. Nem podia imaginar o que seria de mim fora do preto, do sépia, longe do pó de café que se entranhava no vão e na carne (...)” (FIGUEIREDO, 1998, p. 19). Ou seja, ainda que o imite, ainda que nutra um tipo de adoração pelo mestre, Emiliano o sente afastá-lo das possibilidades de cores que uma identidade própria carrega.

Essa questão é metaforizada na cena seguinte, quando a vice-diretora da escola aproxima-se do narrador. Ele está sentado no banco, analisando as cores escuras de um tronco de árvore, quando Dona Beatriz se aproxima e aponta para as carpas coloridas que nadam na fonte:

— Você não acha admirável, Emiliano? Essas cores no fundo da água?

Eu olhava e, mais que tudo, via o borrão do reflexo do meu rosto dançando na água trêmula. Ela quase sempre parecia estar falando de outra coisa. Mas falava de mim, de Emiliano. E de um poço cheio de carpas. (FIGUEIREDO, 1998, p. 21).

Nesse excerto, é possível perceber que os segredos artísticos do narrador já começam a borbulhar, uma vez que ele está certo de que a vice-diretora está falando sobre a sua capacidade de ser como um “poço cheio de carpas”. É interessante como a força do foco narrativo direciona o leitor para essa visão, uma vez que narrador-personagem, até então, apresenta um discurso coeso o qual envolve o emissor de modo a acreditar. De acordo com Fiori, em “Um certo tom de preto”, o foco narrativo instiga a desconfiança quanto ao discurso da personagem, já em “A ele chamarei Morzek”, “A distância temporal parece encontrar uma personagem sensata, honesta, capaz de admitir para si mesma as fraquezas do passado e reconhecer apenas em si alguma culpa” (FIORI, 2009, p. 339), pois o narrador afirma: “(...) é preciso dizer e repetir, Morzek não tem culpa disso” (FIGUEIREDO, 1998, p. 11”).

Contudo, é possível notar elementos que levam o leitor a questionar o discurso desse narrador, pois ele vai apresentando, no decorrer do texto, uma degradação psicológica que acaba por se tornar evidente, a começar pela interação de Emiliano com Beatriz, questão que dá indícios de um caso de ilusão, como Rosset (2008) aponta em seu estudo.

Na visão do narrador, a vice-diretora prestava atenção nele, ainda que Emiliano não fosse aluno matriculado da Escola. Ela registrava o seu progresso e o sondava de longe, pois visava o seu futuro. Essa colocação acerca da interação com esta personagem, inclusive, faz com que ele *afirme* os desejos de Beatriz sobre da sua produção artística: “Com cuidado para não parecer impertinente, dona Beatriz no íntimo sonhava em me alertar, fazer que eu despertasse do meu sonho.” (FIGUEIREDO, 1998, p. 20); ou seja, para Emiliano, Beatriz gostaria de alertá-lo sobre a sua libertação artística. Essa dedução, portanto, é fundamentada no comentário que a vice-diretora faz sobre as carpas, ainda que não haja comprovação alguma no discurso da personagem de que ela esteja falando sobre ele ou as possibilidades que deveria se atentar dentro de si. Nesse momento, é o que o narrador quer acreditar: que ainda há cores para se identificar.

Aí, nota-se mais uma vez o orgulho desse artista, ou seja, o ego narcisista que, primeiramente, faz o narrador negar uma segunda chance de ingressar na escola e que também evidencia a sua certeza de possuir um futuro promissor, caso encontre uma produção própria. Essa confiança, acendida pelas palavras da vice-diretora — com a sua interpretação —, faz com que Emiliano comece a dar rumo a sua própria identidade artística: os seus olhos se direcionam, agora, para as carpas; ele se isola para pintar; compra tintas de outras cores, ainda que não as use de início por estar preso aos tons escurecidos de Morzek. É nesse momento que o narrador, ao invés de se delimitar ao imitador, abre também espaço para ser ele mesmo:

Era bom ficar sozinho. Era bom que fosse de noite. Embora esquemática e portadora de um simbolismo mais ou menos óbvio, logo intuí que essa divisão me favorecia. Dia e noite. Eu chegava ao meu ateliê trazendo no espírito as reverberações do dia na Escola. Mas eu não queria ecos, e sim os sons originais. Queria gritar com a minha própria voz para que os corredores, os muros, as montanhas ecoassem à vontade. Se o dia era de Morzek, a noite podia ser de Emiliano. Mas, às vezes, quando Morzek bebia mais do que de costume, eu chegava a sentir a cabeça titubear, como se o álcool fluísse direto para o meu sangue. Não bastava querer. Não bastava procurar. A vontade não era tudo. (FIGUEIREDO, 1998, p. 22).

Ainda que haja dentro de si um impulso artístico capaz de libertá-lo da influência de Morzek, aqui, fica claro que a identidade do professor está tão

difundida dentro de si que Emiliano até mesmo sente, no organismo, a sensação de ser o outro.

A partir daí, a faculdade psicológica desse narrador-personagem começa a ficar mais questionável, não apenas pela condição de se sentir cindido em dois, mas pela própria composição textual do conto, que começa a apresentar quebras mais frequentes de discurso, em que, de lembrança para lembrança, a narração demonstra falta de coesão entre os acontecimentos. Essa estrutura também aponta para o processo criativo caótico que Emiliano passa nesse período, pois, certa noite, ele enxerga nas cores fortes do seu alimento o próprio desejo de pintar: “Eu me atirava, com os dentes, ao sol amarelo e ao vermelho sanguíneo que a pizza irradiava na noite. Uma fome, um apetite tão feroz, que não poderia vir apenas do estômago.” (FIGUEIREDO, 1998, p. 24). Esse episódio é seguido por um tipo de lenda que o narrador lança de maneira imprevisível ao invés de seguir a cronologia dos acontecimentos, lenda sobre um artista que adorava pintar carpas e que diz ter sido uma durante um sono de dias. Quando está prestes a morrer, então, pede aos amigos que joguem um de seus quadros com a pintura do peixe no lago. O desejo acaba por ser atendido, uma vez que, depois de falecer, um de seus quadros é atirado na água e emerge sem a pintura do peixe. Em seguida, dizem que uma carpa fora vista nadando afoita, próxima à tela em branco.

De acordo com Morin, as lendas, ao ilustrarem as metamorfoses, supõem uma analogia do homem e do mundo, pois o mito exprime virtualidades humanas que podem ser explicadas por meio do comportamento animal (MORIN, 1988, p. 90). A imagem do peixe, portanto, remete à própria condição do narrador que quer refletir as suas cores, mas que, para isso, precisa se libertar completamente da influência do outro.

Desse modo, a decadência de Morzek começa a se mostrar como elemento principal para que Emiliano consiga alcançar os seus desejos mais profundos. Um acidente que o professor passa durante uma produção com ácido o leva para o hospital e, ainda que o Morzek não tenha ferimento grave, o discurso do narrador aponta para um fim irreversível. Isso é demonstrado, novamente, por meio da interação com a vice-diretora ao relatar-lhe o acidente do professor, de maneira que Emiliano nota na voz de Beatriz, sobre o professor, uma “espécie de simpatia melancólica que concedemos às coisas perdidas, sem remédio.” (FIGUEIREDO, 1998, p. 26). A ideia de que a decadência do mestre está ligada à ascensão do

aluno aparece, em seguida, pelas estátuas de dois pintores gregos de concurso, Zêuxis e Parrásio¹⁷, que simbolizam a rivalidade e o veredito de que apenas um pode sair ganhador.

O clímax do conto, portanto, chega quando acontece um segundo acidente, porém, este é com um aluno, ao invés de Morzek. Trabalhando na oficina com uma prensa, máquina grande que exigia atenção, a mão de Galindo acaba sendo prensada, de maneira que o desastre reflete a falta de profissionalismo do professor que acaba por ser afastado do cargo. Todavia, ainda que toda a culpa tenha sido direcionada a Morzek, o episódio é narrado com um teor de reflexão, não apenas por ser parte da memória do narrador, mas por ser um acontecimento que lhe traz dúvidas, pois Emiliano aponta ter visto a mão de Galindo embaixo da prensa, sendo assim, poderia ter tentado evitar o acidente.

Desse modo, primeiramente, ele reflete diante do acontecido: “Será que eu poderia ter prevenido alguém e, assim, evitar o pior? Algo acontece e logo a seguir a memória investe com seus pincéis, suas tintas. Tanto pode nos favorecer, quanto nos incriminar.” (FIGUEIREDO, 1998, p. 27). Há a dúvida, que é inegável para o narrador, e ela existe por conta da projeção da memória, que é falha e, por vezes, pode desenhar diferentes cenários que podem culpá-lo ou não. A seguir, Emiliano reconstrói o acidente de Galindo, para tentar encontrar as respostas e avaliar se ele teve parcela de culpa, ainda que apresente inúmeras razões que contribuem para que o desastre possa ter acontecido: a falta de atenção (“relaxo”) e confiança que os alunos depositavam na prensa tão usada; o fato de que Morzek bebia cada vez mais e falava coisas desconstruídas (traço de sua própria personalidade); a condição de estrangeiro de Galindo, o qual nem sempre era entendido pelos alunos:

¹⁷ “Zêuxis pintou uvas tão perfeitas que os passarinhos começaram a bicá-las. Certo de que já tinha vencido o concurso, Zêuxis pediu a Parrásio que puxasse a cortina que encobria ainda uma parte do quadro. Mas aconteceu que a própria cortina era uma pintura de Parrásio, e Zêuxis teve de reconhecer que havia sido derrotado.” (FIGUEIREDO, 1998, p. 27).

É possível que Galindo quisesse conferir, uma vez mais, a posição da matriz, antes de rodar a prensa. Balbuciu duas ou três palavras que não formaram sentido algum em meu ouvido. Morzek pilotava a prensa e comandava a parte que chamamos de leme. Eu me achava ao lado da máquina mas olhava em outra direção, observando a matriz que outro aluno preparava sobre a bancada. Sempre saliento esse detalhe quando recordo e explico para mim mesmo o episódio. Sem dúvida, me apega a isso de forma um pouco exagerada. Pois mesmo assim, com o canto do olho, eu poderia ter visto onde estava a mão de Galindo. (FIGUEIREDO, 1998, p. 28).

Nesse excerto, o narrador tenta reconstituir o posicionamento de cada personagem no momento do acidente, contudo, antes de revelar que *poderia* ter visto a mão de Galindo antes de Morzek prensá-la, ressalta em seu discurso que, *sem dúvida*, essa é uma informação atravessada por um exagero pessoal, ou seja, aí percebe-se um discurso a fim de fazer o leitor considerar a sua culpa, discurso que se alonga na reflexão:

Pode ter havido um instante, uma fração, um grão de areia em que as linhas se cruzaram no ar: a mão de Galindo, o impulso de Morzek, o canto do meu olho. Se foi assim, tive a chance de avisar e, quem sabe, impedir. Esse é o tipo de coisa que a **memória poderia muito bem inventar mais tarde, a fim de punir minha desatenção**. (FIGUEIREDO, 1998, p. 28-29, grifo do autor).

Na verdade, custou certo tempo, mas a mão de Galindo foi restaurada por cirurgiões e **serviu, afinal, para aprimorar a formação de toda uma turma de estudantes de medicina**. O **destino** de Morzek, por sua vez, já se achava determinado desde muito tempo. O acidente pode, no máximo, ter precipitado o **desfecho**. (FIGUEIREDO, 1998, p. 29, grifo do autor).

Aí, nota-se, mais uma vez, o peso depositado na falta de confiabilidade da memória — já que é ela quem executa a ação de *inventar* com uma finalidade — e, em seguida, o peso depositado na dimensão do acidente, que foi considerado pelo narrador como pouco prejudicial à Galindo e proveitoso para um bem social — os verbos *servir* e *aprimorar* agregam um valor positivo à ação e o pronome *todo* dá intensidade à completude da turma de estudantes. Além disso, o narrador já vinha construindo, no decorrer da narrativa, a degradação de Morzek enquanto um ser humano saudável e um profissional capacitado, dados que fazem do acidente algo pequeno, uma vez que o fim do mestre já era tido, aos seus olhos, como certo — por isso o uso de dois substantivos com teor determinante, como *destino* e *desfecho*.

Em seguida, ainda há as indagações que acompanham um tom discursivo improvável acerca da sua culpabilidade:

Se **vi de relance** a mão de Galindo e o impulso de Morzek, o que me teria levado a não avisar, a não impedir? Em um **intervalo tão curto**, seria possível que outras coisas, além daquilo que eu simplesmente enxergava, passassem pela minha cabeça? (FIGUEIREDO, 1998, p. 29, grifo do autor).

Parece leviano supor que eu tivesse tempo de imaginar a desmoralização de Morzek, prever o seu afastamento, a sua ruína, e calcular que, de algum modo, isso me traria algum benefício. **Tão ligeiro e sem sequer estar olhando direito naquela direção**, como eu poderia fazer meu pensamento ser esmagado pelos rolos da prensa, provar o delírio do álcool e do arrependimento, resumir tudo em uma cifra redonda e tomar, por fim, uma resolução? **Talvez** tenha também resvalado pelos meus olhos uma visão do futuro. A visão de mim mesmo, emancipado de Morzek. (FIGUEIREDO, 1998, p. 29, grifo do autor).

No primeiro excerto, nota-se que o uso contínuo de interrogações aponta para uma hesitação que não apenas ele tem, mas que deseja que o leitor tenha, além de induzir a rapidez do verbo *ver* (*de relance*) e caracterizar o intervalo de ações como *curto*. No segundo excerto, o parágrafo está inteiramente formado por elementos morfológicos que induzem à hesitação e à imprudência: *parece leviano supor; talvez*. E, mais uma vez, o narrador reforça a rapidez do momento (*tão ligeiro*) e endossa que *sequer* olhava diretamente para a mão do outro aluno. Assim, como Emiliano poderia ter previsto que aquele momento lhe seria crucial?

No momento seguinte, fica claro, em seu discurso, que as cores fortes começam a tomar espaço, decretando fim de Morzek como professor. Uma vez que Galindo se fere, sangue brota e colore a prensa: “Fazia muitos anos a prensa não via uma cor viva e palpitante como aquela, o vermelho encharcando o papel, tingindo o ferro, respingando o chão de pedra.” (FIGUEIREDO, 1998, p. 29). Esse momento leva diretamente ao desfecho, quando o narrador conta que, noites depois do acontecido, encontra o que sempre esteve à sua espera, fazendo menção à sua reflexão no início do conto. Sozinho, ele se vê finalmente sem a influência do outro e, além disso, extraído de seu próprio nome: “Era preciso que o mundo lá fora deixasse de existir e, junto com ele, tudo o que eu via, ouvia e pensava. Era preciso que também Emiliano deixasse de existir.” (FIGUEIREDO, 1998, p. 30).

A partir desse afastamento de todos os elementos extrínsecos e também intrínsecos a ele, o narrador, enfim, consegue pintar e alcançar o momento epifânico em sua produção artística:

Naquela noite, compreendi a possibilidade infinita de combinar e recombinar as formas com todas as cores, e de fazer no papel, na tela, **no ar**, apenas aquilo que eu quisesse. **Meus olhos se abriam**. Meus desenhos viraram cor e eu ria, ria de felicidade. (FIGUEIREDO, 1998, p. 31, grifo do autor).

Aí, nota-se que a libertação de si manifesta-se por meio das cores, uma vez que, a partir delas, ele consegue combiná-las até mesmo no *ar*, ou seja, além do que é palpável. Ainda, o discurso acerca da abertura do olhar remete ao nascimento, quando ele finalmente consegue enxergar o mundo rodeado e possibilidades, a verdade que sempre esperou por ele, ainda que, para isso, o fim de Morzek e de Emiliano tenha sido necessário.

Nesse sentido, de acordo com Fiori, é possível notar em “A ele chamarei Morzek”, assim como em “Um certo tom de preto”, que a lembrança da juventude representa a compreensão de si próprio. Particularmente neste conto, leva à “constatação de que a relação de dependência e imitação do outro é extremamente árdua e improdutiva e de que só a emancipação pode conceder prazer e liberdade.” (FIORI, 2009, p. 339). Contudo, aqui se pretende avaliar porque o narrador se torna a sombra do outro.

Em *O si-mesmo como outro* (2014), Paul Ricoeur, ao discorrer sobre identidade, afirma que “Em grande parte, com efeito, a identidade de uma pessoa, de uma comunidade, é feita de *identificações* a valores, normas, ideais, modelos, heróis, *nos* quais a pessoa ou a comunidade se reconhecem.” (RICOUER, 2014, p. 122). Ou seja, o indivíduo também é constituído pela identificação, no caso de Emiliano, imitar Morzek é imitar o modelo, uma vez que o mestre é considerado um herói no que diz respeito à produção artística. Não apenas ele, mas vários alunos copiam o estilo do professor e se orgulham disso, assim, cria-se uma comunidade que olha para Morzek como um exemplo ao qual deve seguir. Emiliano, ao entrar na Escola de Belas-Artes como um aluno não registrado, uma sombra que ele mesmo se intitula, acaba por se vincular a esse grupo e exercer as mesmas normas pelas quais Morzek executa seu trabalho. Contudo, essa identificação, no caso do

protagonista, atinge um nível que vai além do reconhecimento, pois o outro não acrescenta, mas, sim, poda.

Sabe-se, de início, que o orgulho de Emiliano fora ferido por não ter passado no exame, fator que pode abalar o ego de um artista que, até então, ganhava dinheiro, como ele mesmo conta, com a sua arte. A partir disso, o narrador se depara com a imagem de Morzek, professor que possui o reconhecimento da academia e do público, o que gera em si o impulso de utilizar os mesmos elementos artísticos a ponto de prendê-lo completamente ao modelo. Essa questão entra em consonância com o que Rosset (2008) discorre acerca sobre o narcisista. Para ele, o segredo de Narciso reside em uma atenção exagerada não a ele mesmo, mas ao *outro*. O erro que leva o personagem mitológico à morte está em querer amar excessivamente e dar preferência à imagem do que escolher a si, pois “Amar-se com amor verdadeiro implica uma indiferença a todas as suas próprias cópias.” (ROSSET, 2008, p. 108) e, nesse caso, Narciso opta pelo seu reflexo na água.

Desse modo, é justificada a atenção que Emiliano deposita em Morzek: o seu narcisismo acaba por revelar uma preferência pelo outro, pelo herói o qual é copiado por todo um grupo de artistas. Contudo, o que difere este narrador-personagem é reconhecer que repetir a identidade de Morzek, chegar ao ponto de deixá-lo se infiltrar dentro si, faz com que seja incapaz de ser “eu” e de experimentar-se como algo, como artista:

O original deve dispensar qualquer imagem: se não me encontro em mim mesmo, reencontrar-me-ei ainda bem menos no meu eco. É preciso então que o eu seja suficiente, por menor que seja ou pareça na realidade: porque a escolha se limita ao único, que é muito pouco, e ao seu duplo, que não é nada. É o que exprime admiravelmente a linguagem corrente quando declara, sem tomar muito cuidado, que “não se pode *virar outro*”. (ROSSET, 2008, p. 117).

Nesse sentido, duplicar Morzek, adquirir aspecto de sombra do corpo do professor, não faz com que o Emiliano se realize ou, como o narrador mesmo aponta: encontre-se com a verdade. Dentro de si, há o impulso de se emancipar artisticamente, no entanto, isso não acontece enquanto o outro ocupa espaço na escola, ou seja, na instituição que autentica a vocação. De acordo com Kristeva, isso acontece pois

O outro nos deixa separados, incoerentes; mais ainda, ele pode nos dar o sentimento de não ter contato com as nossas próprias sensações, de recusá-las ou, pelo contrário, de recusar o nosso julgamento sobre elas — sentimento de sermos “estúpidos”, “fraudados”. (KRISTEVA, 1994, p. 196).

Essa perspectiva é vista, por exemplo, durante a exposição dos quadros de Emiliano, quando ele enxerga as suas pinturas de imitações como fonte de fraude, pois elas não pertencem a ele.

A rivalidade, portanto, aparece diante de uma disfunção da personagem consigo mesma que é criada pelo outro. Diversas vezes, o narrador aponta que o seu problema sempre fora Morzek, aspecto que cria, na narrativa, uma relação com teor sobrenatural entre aluno e professor. O fantástico aparece, nesse sentido, pelo efeito incomum que Morzek incita em Emiliano e no tom de hesitação que se apresenta no clímax: o narrador fora, de fato, um espírito vingador, o qual ele sugere no início do conto? Acerca disso, Kristeva ainda coloca:

Estranha, também, essa experiência do abismo entre mim e o outro que me choca — nem mesmo o percebo, ele me anula talvez porque o nego. Diante do estrangeiro que recuso e ao qual me identifico ao mesmo tempo, perco os meus limites, não tenho mais continente, as lembranças das experiências em que me haviam deixado cair me submergem, descontrolo-me. Sinto-me “perdida”, “vaga”, “enevoada”. Múltiplas são as variantes do sobrenatural: todas reiteram a minha dificuldade em me colocar em relação ao outro e refazem o trajeto de identificação-projeção que jaz no fundamento de meu acesso à autonomia. (KRISTEVA, 1994, p. 196).

Ou seja, ao mesmo passo que Emiliano projeta esse outro com quem há a identificação de artista, ele se anula, ou melhor, anula o que pode *vir a ser*. Essa contradição causa a inquietação em sua alma e, por fim, gera lembranças e reflexões que aparecem cada vez mais fragmentadas apontando para um desgoverno psicológico. Ainda que este episódio tenha ocorrido quando era muito jovem, a lembrança revela a dúvida sobre a sua ética no encontro de si mesmo. A inabilidade de permanecer no mesmo lugar que o mestre causa o descontrole e, no clímax, cria-se a dúvida sobre o acidente de Galindo: se não fosse a sua necessidade de se livrar de Morzek, ele poderia ter evitado o mal do colega?

O conto, no entanto, não deixa claro se atitude do narrador-personagem foi ou não baseada nos próprios interesses, próprios desejos obscuros de livrar-se do

outro. A hesitação permanece até o fim para o leitor — elemento essencial de uma narrativa fantástica. Contudo, o desfecho não perpetua a disfunção da personagem com o seu desejo, ao contrário: o encontro com a verdade acontece e liberta o narrador, que ri de felicidade ao conseguir utilizar as cores vivas. É interessante notar que, para pintar e despertar essa identidade artística, não basta apenas se livrar de Morzek, mas também de Emiliano. Para se provar como algo, deve-se abrir mão até do *eu* que é insuficiente, como Rosset afirma. Essa dissociação com todas as identidades projetadas até então aparece, portanto, como símbolo da morte-renascimento, uma vez metaforizada dentro do conto no mito sobre o pintor que morreu e que virou peixe. De acordo com Morin (1988), o renascimento e a reencarnação são uma maneira de salvar a individualidade, individualidade esta que morre e renasce por meio das metamorfoses naturais. Nesse sentido, o morto que desperta em outro corpo ainda continua a ser ele mesmo, nesta circularidade vital: “Sempre o mesmo indivíduo ressuscita e continua, e continuará sempre, e sempre, a renascer. A morte-renascimento, lei do cosmo, é, apropriada pelo homem, uma imortalidade.” (MORIN, 1988, p. 108). Ou seja: enquanto o homem buscar a imortalidade do seu ser, ele continuará pintando-se, colorindo-se e ilustrando-se como um novo poço de carpas. E só assim é que ele irá, em verdade, libertar-se.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação teve como objetivo verificar o mito do duplo como símbolo de morte-renascimento na constância de Rubens Figueiredo. Por meio das análises dos contos “Os anéis da serpente”, “Um certo tom de preto” e “A ele chamarei Morzek”, aqui, buscou-se observar elementos acerca do mito reproduzidos desde as lendas ancestrais, assim como refletir a respeito do duplo como uma figura que reflete a imagem de circularidade, pois, segundo Nicole Fernandez Bravo (2000), o duplo renasce das cinzas “apto a representar tudo o que nega a limitação do eu, a encenar o roteiro fantasmático do desejo.” (BRAVO, 2000, p. 287).

Desse modo, percebe-se o mito como elemento norteador da questão da identidade, de perguntas inquietantes feitas pelo ser humano durante a vida, como, por exemplo: “quem sou?”, “quantos sou?”, “o que será de mim após a morte?” e outras tantas relacionadas à existência do ser. Essas questões, que ainda se reproduzem no decorrer dos séculos na filosofia, psicanálise, arte e outros campos do conhecimento, fazem renascer narrativas como as de Figueiredo, em que o Eu se mostra um enigma marcado pela alteridade.

A fim de possibilitar essa leitura dos contos de Rubens Figueiredo, portanto, foi realizada uma fundamentação teórica dividida acerca do duplo. Propôs-se um retorno à concepção do mito, de maneira que as antigas lendas que apresentam a ideia de “presságio da morte” demonstraram estar ainda presentes no imaginário coletivo, segundo o estudo de Otto Rank (2013).

Além da obra precursora do psicanalista, buscou-se em outros estudiosos embasar a análise dos contos de Figueiredo para se reconhecer os aspectos e elementos que dão forma à construção desse tema. Freud (2006) teceu um estudo a partir do termo *unheimlich* e caracterizou o duplo como estranho, inquietante e sobrenatural, o qual é projetado pelo sujeito que quer proteger-se do que há de desagradável dentro si. Em consonância com Freud, Kristeva (1994) evidenciou a imagem do estrangeiro que habita no sujeito, uma face oculta da identidade que pode vir à tona por meio do contato com o outro.

De acordo com Rosset (2008), esse duplo seria criado a partir de uma ilusão a qual representa, como Rank postula, o medo da morte, contudo, o filósofo acrescenta que esse medo seria proveniente de uma angústia ainda mais profunda: a de não se ter vivido.

Morin (1988), por fim, aponta que o duplo acompanha o vivo durante toda a sua existência, duplicando-o nos seus sonhos, na sua sombra, no seu reflexo e no seu eco, assim:

É ele que encontramos nos sonhos, nas nossas fantasias despertas, na hora do perigo e da dor, na nossa estética. Ele oculta, dissolve, envolve e adormece a nossa morte. Transforma-a sempre em imagens, em metáforas da vida, mesmo quando se trata da mais lamentável das vidas. Tem todas as virtudes...” Traz em si as verdades antropológicas mais profundas. Apenas lhe falta a realidade, nada mais. (MORIN, 1988, p. 164).

Esse ato de transformação, uma vez ligado à ideia de morte-renascimento, evoca um ciclo. De acordo com o autor, toda morte revela um renascimento e todo nascimento provém de uma morte. Um exemplo disso é a crença em espíritos duplos, uma vez que estes seriam um meio de autopreservação do ser após a morte para renascer outro. Como abordado por Bravo (2000), no início de seu estudo, rituais religiosos antigos depositavam sua crença nesse meio de imortalidade. No Egito, a força vital chamada Ka teria o poder de ser repassada de corpo para corpo, fazendo com que o indivíduo sobrevivesse à morte.

Nesse sentido, na presente dissertação, percebe-se que o mesmo acontece com o sujeito ainda em vida: a morte chega para o Eu, seja por meio de coisas, pessoas, impressões, eventos e situações que provocam um encontro consigo próprio, e dessa mesma morte renasce outro Eu, seja ele agradável ou não.

Como já se sabe, a natureza do homem já evoca transformação. Segundo o pensador Heráclito (535 a. C.), o homem não pode banhar-se duas vezes no mesmo rio, uma vez que, na segunda vez, nem o rio nem ele serão os mesmos. Ambas estão em constante mudança. Portanto, essas transformações já representam, de certo modo, uma ideia de morte-renascimento, pois, para mudar, precisa-se enterrar algo. O homem enterra a si mesmo continuamente.

Contudo, verificou-se, nas análises dos contos de Rubens Figueiredo, a presença de personagens tão enclausuradas dentro si que o ciclo de reconhecimento e transformação adquire um aspecto sombrio capaz de levá-las à loucura. Remo Ceserani (2006), ao discorrer sobre as temáticas recorrentes das narrativas fantásticas, aponta que a loucura está ligada aos problemas mentais de percepção:

A loucura se transforma em uma **experiência a seu modo cognoscitiva** e tem o **valor pessimista e trágico da descida às profundezas do ser**. (...) A temática da duplicidade adquire desse modo um significado rico e produz grupos de imagens fortemente sugestivas: o tema do louco se liga àquele do autômato, da **persona dividida**, e também àquele do visionário, do conhecedor de monstros e fantasmas. (CESERANI, 2006, p. 83, grifo do autor).

Nos narradores-personagens dos contos “Os anéis da serpente”, “Um certo tom de preto” e “A ele chamarei Morzek”, é possível notar uma articulação cognoscitiva a respeito da situação em que se encontram que parece ser contraditória ao desequilíbrio psíquico de um louco. Segundo Fiori (2009), a respeito da narradora de “Um certo tom de preto”, “a capacidade de organização e interpretação dos fatos, ou seja, sua própria institucionalização literária de narrador lhe confere credibilidade.” (FIORI, 2009, p. 338). Isso é visto, também, nos narradores dos outros contos, uma vez que as personagens fundamentam o seu discurso e ações de maneira a convencer o leitor a crer na sua percepção diante do que é contado.

Essa experiência cognoscitiva apontada por Ceserani entra em consonância com a abordagem de Rosset (2008) acerca do iludido. Segundo o filósofo, “no que concerne à aptidão para ver, o iludido vê, à sua maneira, tão claro quanto qualquer um outro.” (ROSSET, 2008, p. 17). A duplicata que faz, portanto, é fundamentada em traços da realidade que oferecem sustentabilidade a sua percepção. Esta realidade, por sua vez, é desagradável aos narradores-personagens, uma vez que faz surgir o medo da morte, mais precisamente, o medo de morrer sem ter realmente vivido. Daí provém o desdobramento. A descida às profundezas do ser, como Ceserani coloca, acaba por ser trágica, pois revela um encontro com o que há de maligno em si (“Os anéis da serpente”), uma falta de substância (“Um certo tom de preto”) e uma inabilidade de estar diante de outro sem que ele afete sua identidade (“A ele chamarei Morzek”).

Chegada ao fim dessa trajetória, a leitura dos contos de Rubens Figueiredo permitiu a confirmação da manifestação do duplo como símbolo de morte-renascimento. Nas personagens, viu-se a duplicação metaforizada no símbolo de animais, como a serpente, o lagarto, a carpa, e como todos estes remetem ao renascimento do Eu. No entanto, os duplos, aqui, geraram sentimentos de inquietação nas personagens e adquiriram um aspecto sobrenatural, como Freud

(2013) abordou em seu estudo. Isso revela, como já dito anteriormente, um enclausuramento ao qual esses indivíduos condicionam-se, por conta de uma unidade psíquica desestruturada.

Além disso, também foi possível notar não apenas similaridade entre os três contos no que diz respeito à morte-renascimento, mas também no seu nível narrativo. Segundo Barros (2005), o texto define-se “pela organização ou estruturação que faz dele um ‘todo de sentido’, como objeto da comunicação que se estabelece entre um destinador e um destinatário.” (BARROS, 2005, p. 7). Assim, percebe-se que a sucessão de fatos e acontecimentos das três narrativas de Figueiredo, ou seja, a organização e estruturação, revelam semelhanças. A princípio, como já discutido, o sujeito que se duplica está em uma condição de falta. Mais especificamente, falta de *ser* o que deseja, ainda que não tenha consciência disso. Em “Os anéis da serpente”, a falta desse narrador reside na vontade de libertar o seu lado primitivo, que revela uma agressividade e impulso violento, porém, uma vez que está condicionado ao espaço da cidade e ao social, não pode, por isso sonhar com o segurança a quem pode atribuir essas características. Em “Um certo tom de preto”, a narradora não possui substância, sua existência é rarefeita, como ela mesma afirma, portanto, essa falta de ser algo faz com que ela se iluda e assuma a identidade da irmã. Em “A ele chamarei Morzek”, a identidade artística do outro aponta para a falta da de Emiliano, que começa a reproduzir as pinturas de seu mestre e, quando se vê liberto dessa presença, só aí consegue preenchê-la.

Em todas as narrativas, vê-se, conseqüentemente, essa falta sendo evidenciada por meio do seu duplo — aquele que se vigora pela violência, aquele que é a filha autêntica, aquele que conquista espaço no âmbito artístico — que “assim glosado é ele mesmo apenas o reflexo de uma ausência. Jogo de ressonância interminável, onde se repete ao infinito o eco de uma incapacidade para dizer ‘eu’, para experimentar-se como algo.” (ROSSET, 2008, p. 116). Contudo, afetados pela ilusão, os narradores-personagens não são capazes de enxergar que o outro os revela, ou melhor, revela a sua falta de ser. Desse modo, o contato com o outro os incomoda, apresentando uma disforia em que estes sujeitos não podem alcançar o seu objeto de desejo: ser algo para que a vida seja justificada e a morte não seja um fim angustiante.

Para finalizar, destaca-se, aqui, o texto como um objeto de comunicação entre dois sujeitos: “Assim concebido, o texto encontra seu lugar entre os objetos culturais,

inserido numa sociedade (de classes) e determinado por formações ideológicas específicas.” (BARROS, 2005, p. 7). Ou seja, qualquer texto sempre traz uma ideologia referente ao seu contexto. Pela comunicação, quer uma atitude ou ação do seu destinatário, então tenta persuadi-lo e armar estratégias para manipulá-lo. No texto literário, então, é notável o poder de persuadir e manipular o leitor a se transformar por meio da informação e expressão, transformar não apenas o modo de pensar, mas muitas vezes o de agir.

A literatura, na vocação de trabalhar o duplo, informa partes aprisionadas, máscaras e desejos que o leitor ainda não havia se atentado dentro de si. E que, ao se atentar, pode se redescobrir como um ser constituído por alteridade e se transformar, de acordo com o conhecimento de si e do mundo.

REFERÊNCIAS

- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Editora Ática, 2005.
- BAUMAN, Zygmunt. Identidade no mundo globalizante. In: **A sociedade individualizada: vidas contadas e histórias vividas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind et al. 3. ed. Brasília: UNB; Rio de Janeiro: J. Olympio, 2000. p. 261-288.
- BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 2015.
- CABRAL, Álvaro; NICK, Eva. **Dicionário técnico de psicologia**. 14 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CAMARANI, Ana Luiza Silva. **A literatura fantástica: caminhos teóricos**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. Disponível em: <<http://www.fclar.unesp.br/Home/Instituicao/Administracao/DivisaoTecnicaAcademica/ApoioaoEnsino/LaboratorioEditorial/colecao-letras-n9.pdf>>. Acesso em: 14 jul. 2017.
- CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. **Remate de Males**, São Paulo, p.81-90, 1999. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635992>>. Acesso em: 11 jul. 2017.
- CARNEIRO, Flávio. **No país do presente: ficção brasileira do século XXI**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. 3. ed. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008. 2 v.
- _____. **História da literatura ocidental**. 3. ed. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008. 3 v.
- CAZOTTE, Jacques. **O diabo apaixonado**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.
- CESERANI, Remo. Procedimentos Formais e Sistemas Temáticos do Fantástico. In: **O fantástico**. Curitiba: Ed. UFPR, 2006, p. 67-88.
- CORRÊA, Lilian Cristina. O fantástico e o estranho em “O Coração denunciador”, de Edgar Allan Poe. **Revista Pandora Brasil**, S/c, v. 6, p.65-78, maio 2011. Disponível em: <http://revistapandorabrasil.com/revista_pandora/insolito/lilian.pdf>. Acesso em: 11 out. 2017.
- CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: **Valise de cronópio**. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FARIA, Livia Monique de Castro. Entretecendo ludicidade, gênero e sexualidade na formação de educadoras e educadores: possibilidades e potencialidades para a educação infantil. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero, 9., 2010, Santa Catarina. **Anais eletrônicos**. p. 1 - 11. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1277838501_ARQUIVO_FAZENDOGENEROartigoCompleto.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2017.

FIGUEIREDO, Rubens. **As palavras secretas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **O livro dos lobos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FIORI, Elizabeth. O tema da imitação em contos de Rubens Figueiredo. In: CELLI – COLÓQUIO DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS. 3, 2007, Maringá. **Anais**. Maringá, 2009, p. 337-344. Disponível em: <http://ple.uem.br/3celli_anais/trabalhos/estudos_literarios/pdf_literario/036.pdf>. Acesso em: 28 de out. 2017.

FIORIN, José Luiz. In principio erat uerbum. In: **As astúcias da enunciação**. São Paulo: Ática, 1996.

FREUD, Sigmund. O 'estranho'. In: _____. **História de uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1919)**. Vol. XVII. Trad. Eurodo Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 2006. p. 235-273.

GREEN, Julien. **Se eu fosse você**. São Paulo: Siciliano, 1995.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LACERDA, Rodrigo. Preciosidades enterradas. **Novos estudos - CEBRAP**, São Paulo, n. 75, p. 219-223, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002006000200015&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 10 de Junho de 2017.

LAMAS, Berenice Sica. **O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em psicologia e literatura**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

LE GOFF, Jacques. **O nascimento do purgatório**. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

LEXIKON, Herder. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Cultrix, 2002.

LINS, Daniel. Memória, esquecimento e perdão (per-dom). In: **Memória, Identidade e Representação**. Maria Teresa Toríbio Brittes Lemos e Nilson Alves de Moraes (org.) Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p. 9-16.

LUKÁCS, Georg. Culturas fechadas. **A teoria do romance**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

LURKER, Manfred. **Dicionário de Simbologia**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MAGALHÃES JR., Raimundo. **A arte do conto**. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.

MAGRI, Ieda. **Rubens Figueiredo reescreve 'O livros dos lobos'**. 2009. Disponível em: <<http://www.jb.com.br/cultura/noticias/2009/08/28/rubens-figueiredo-reescreve-o-livros-dos-lobos/>>. Acesso em: 24 mar. 2018.

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

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. Trad. João Guerreiro Boto e Adelino dos Santos Rodrigues. Mira-Sintra: Publicações Europa-América, 1988.

PEREIRA, Marcelo de Souza. **Fero-cidade: a barbárie pós-utópica em Rubens Figueiredo**. 2007. 125 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp087196.pdf>>. Acesso em: 10 nov. 2017.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PINTO, Maria Cecília de Moraes. A viagem de Nerval ao mundo dos mortos. **Lettres Françaises**, São Paulo, v. 6, p.25-32, 2005. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/lettres/article/view/713>>. Acesso em: 20 jul. 2017.

POE, Edgar Allan. O coração delator. In: **História extraordinárias/Seleção**, tradução e apresentação de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 228-233.

RABELLO, Ivone Daré. Barco a seco, de Rubens Figueiredo: certezas e enganos da imagem identitária. **Revista Terceira Margem**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 16, p.128-141, 2007. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/11188>>. Acesso em: 22 mar. 2018.

_____. Anexo II: Review of Twice-Told Tales. In: KIEFER, Charles. **A poética do conto**. Sp: Leya, 2011.

RANK, Otto. **O duplo**. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

ROCKENBACK, Marina. Mitos, Rituais Funerários e Valores Sociais no Egito Antigo (1550-1070 a.C). **Revista Mundo Antigo**, Campos dos Goytacazes, v. 2, n. 1, p.167-176, jun. 2013. Disponível em: <<http://www.nehmaat.uff.br/revista/2013-1/artigo09-2013-1.pdf>>. Acesso em: 05 jun. 2017.

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo: ensaio sobre ilusão**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SANTOS, Adilson dos. Unheimlich, segundo Sigmund Freud. In: **O insólito e a literatura infanto-juvenil: IX Painel Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional / III Encontro Nacional O insólito como questão na narrativa ficcional**, 2011, Rio de Janeiro. IX Painel Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional / III Encontro Nacional O insólito como questão na narrativa ficcional. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011. p. 30-43.

_____. Um périplo pelo território do duplo. **Investigações** (UFPE), v. 22, p. 51-101, 2009.

SPALDING, Marcelo. **Os cem menores contos brasileiros do século e a reinvenção do miniconto na literatura brasileira contemporânea**. 2008. Dissertação (Mestrado em Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-Aricana) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. A narrativa fantástica. In: **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TOLEDO, Avellar. **O homem, um animal promissor**. 2 ed. São Paulo: EDICON, 2008.