



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ISABELLA MARQUES DE CERVINHO MARTINS

DUPLOS MISTÉRIOS: UM ESTUDO EM LYGIA FAGUNDES TELLES

Manaus – AM

2019

ISABELLA MARQUES DE CERVINHO MARTINS

DUPLOS MISTÉRIOS: UM ESTUDO EM LYGIA FAGUNDES TELLES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Amazonas como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Lileana Mourão Franco de Sá

Manaus – AM

2019

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

M386d	<p>Martins, Isabella Marques de Cervinho Duplos mistérios: um estudo em Lygia Fagundes Telles / Isabella Marques de Cervinho Martins. 2019 105 f.: 31 cm.</p> <p>Orientadora: Lileana Mourão Franco de Sá Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Amazonas.</p> <p>1. Duplo. 2. Poética Lygiana. 3. Seminário dos Ratos. 4. Contos. I. Sá, Lileana Mourão Franco de II. Universidade Federal do Amazonas III. Título</p>
-------	---

AGRADECIMENTOS

À minha mãe por ter me incentivado à leitura desde a infância;

À minha família pelo apoio e a disposição de ouvir sobre o processo de análise, embora não seja da área;

Aos amigos que fazem a vida ainda mais incrível e são um porto seguro sempre;

À orientadora Prof^ª Dr^ª Lileana Mourão Franco de Sá que desde a graduação fomentou o estudo da literatura fantástica e com isso me abriu os olhos e a mente;

À banca pelos apontamentos valiosos e inspiração;

À FAPEAM, pela bolsa concedida para a realização desta pesquisa;

Ao PPGL, que me proporcionou seguir a certeza que a graduação me trouxe;

À Literatura, sempre, pois desde que eu me lembre esteve comigo e me acolhe com ficção em momentos de lazer e me oferece teoria em momentos de estudo.

E como qualquer ofício, escrever exige essa seriedade, exige competência e amor. Só competência não é suficiente. Eu posso ter duzentos diplomas, mas mesmo que eu seja um marceneiro, se fizer a minha mesa sem amor, ela vai entortar. E o amor sozinho também não dá conta. O amor é a entrega, a doação, a paixão – e a paixão é a vocação.

Lygia Fagundes Telles

Isabella Marques de Cervinho Martins

Duplos mistérios: um estudo em Lygia Fagundes Telles

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Amazonas como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras na área de Estudos Literários.

Aprovada em 14 de março de 2019

BANCA EXAMINADORA:



Profª. Dra. Liliana Mourão Franco de Sá – **Orientadora**
Universidade Federal do Amazonas – UFAM



Profª. Dra. Juciane dos Santos Cavaleiro – **Membro**
Universidade do Estado do Amazonas – UEA



Profª. Dra. Nícia Petreceli Zucolo – **Membro**
Universidade Federal do Amazonas – UFAM

Prof. Dr. Wagner Barros Teixeira – **Suplente**
Universidade Federal do Amazonas – UFAM

Prof. Dr. João Luiz de Souza – **Suplente**
Universidade Federal do Amazonas – UFAM

RESUMO

A presente pesquisa visa contemplar o estudo da temática do duplo nos contos “Tigrela”, “WM” e “A mão no ombro”, presentes no livro *Seminário dos Ratos* (1977), da autora brasileira Lygia Fagundes Telles. Foi realizada uma análise bibliográfica acerca do duplo nos mitos cosmogônicos, dentro da literatura fantástica e em sua trajetória na literatura através dos séculos, que culminou na ideia de fragmentação do eu correlacionada aos estudos psicológicos em voga no século XIX. Foram analisados os três contos citados buscando compreender de que forma o duplo foi trabalhado pela autora em cada um deles. Em “Tigrela” é possível compreender o duplo a partir de quatro perspectivas: da animalidade, como uma alegoria a um relacionamento abusivo, a uma questão de homossexualidade não declarada e ao duplo perseguidor. Em “WM”, a compreensão do duplo reafirma o que o psicanalista Otto Rank aprofundou, sobre o duplo como negação da morte, não do protagonista, mas do objeto de afeto. Em “A mão no ombro”, o duplo se manifesta nos cenários e no tempo trabalhado na narrativa, um tempo próprio, além de também usar o duplo como negação da própria morte. Assim, percebeu-se que o duplo na obra de Lygia Fagundes Telles é trabalhado com significações variadas.

Palavras-chave: Duplo; Poética lygiana; Seminário dos Ratos; Contos

ABSTRACT

The present research aims to contemplate the study of the double theme in the short stories “Tigrela”, “WM” and “A mão no ombro”, present in the book *Seminário dos Ratos* (1977), by the Brazilian author Lygia Fagundes Telles. A bibliographical analysis about the double in the cosmogonic myths was made, within the fantastic literature and in its trajectory in the literature through the centuries, that culminated in the idea of fragmentation of the I correlated to the psychological studies in vogue in century XIX. The three stories were analyzed, trying to understand how the double was created by the author in each of them. In “Tigrela” it is possible to understand the double from four perspectives: from animality, as an allegory to an abusive relationship, to a question of undeclared homosexuality and to the persecutor double. In “WM”, the understanding of the double reaffirms what the psychoanalyst Otto Rank has deepened, about the double as denial of death, not of the protagonist, but of the object of affection. In “A mão no ombro”, the double manifests itself in the scenarios and time used in the narrative, a time of its own, as well as using the double as a denial of one's own death. Thus, it has been realized that the double in the work of Lygia Fagundes Telles is created with varied meanings.

Keywords: Double; Poetic lygiana; Seminário dos Ratos; Tales

Sumário

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I – CONSIDERAÇÕES SOBRE O DUPLO	15
1.1. O mundo é duplo – os mitos cosmogônicos.....	15
1.2. A Literatura Fantástica	21
1.2.1. A Literatura Fantástica na América Latina	24
1.3. A Literatura é dupla – a trajetória do duplo	29
1.4. O homem é duplo – o duplo na Teoria Psicanalítica.....	37
1.4.1. Jung e o conceito de sombra	46
CAPÍTULO II – O DUPLO EM LYGIA FAGUNDES TELLES.....	50
2.1. Poética Lygiana.....	50
2.2. A tigresa no espelho: análise de Tigrela.....	65
2.2.1. Primeiro viés: Animalidade.....	66
2.2.2. Segundo viés: Relacionamento abusivo	69
2.2.3. Terceiro viés: Homossexualidade	71
2.2.4. Quarto viés: Duplo Perseguidor	73
2.3. Xeque-mate: análise de WM.....	76
2.4. O toque da Morte: análise de A mão no ombro	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	99
REFERÊNCIAS	102

INTRODUÇÃO

A vertente fantástica constitui um dos pilares da literatura, já que remonta às suas próprias origens, a exemplo de mitos, lendas e textos religiosos. Assim, não é inoportuno dizer que, guardadas as devidas proporções, o fantástico liga-se à literatura na maneira em que o homem é vinculado à linguagem. Segundo Lovecraft (2008), as histórias fantásticas tiveram início pelos rituais religiosos que chegaram ao Egito. Como exemplo o autor cita *O livro de Enoque* e *A chave de Salomão* que mostram o poder que o fantástico teve sobre o pensamento do antigo oriente e como se propagam até hoje por meio de tradições e ecos desse tempo.

Neste sentido, para Carmo (2016), o período que precede à invenção da escrita foi marcado pela disseminação de histórias que, contendo elementos insólitos, com o passar do tempo se tornaram lendas e se converteram em escritos sagrados. De acordo com Calvino (2011), o conto fantástico propriamente dito nasce no início do século XIX, a partir da influência do Romantismo alemão e da leveza setecentista francesa, a partir do desejo de representar a realidade interior e o mundo subjetivo da imaginação. Assim, o conto fantástico do Romantismo recebe uma herança com várias características: desde o conto maravilhoso com sofisticação, o luxo da corte de Luis XIV até a teia de eventos de *As mil e uma noites*.

Para embasar o fantástico em nosso trabalho, utilizaremos Tzvetan Todorov a partir de sua *Introdução à Literatura Fantástica* (2012), que sistematiza e estabelece uma metodologia do gênero fantástico. Para o teórico búlgaro, a leitura deve promover uma sensação de hesitação no leitor – mas não se concentra apenas nele, essa sensação pode pertencer ao personagem ou, ainda, a ambos. Ele define também alguns gêneros vizinhos ao fantástico: o estranho, no qual os acontecimentos são explicados por leis da realidade; e o maravilhoso, no qual o sobrenatural é aceito.

O autor Howard Phillips Lovecraft, que não escreveu exatamente sobre o fantástico, mas em sua introdução n' *O horror sobrenatural em literatura* (2008), fez apontamentos acerca do assunto e, entre eles, afirmou que o fantástico vai muito além de um gênero e não se contenta com apenas um acontecimento fora do normal ou com o intuito de deixar o leitor desconfortável, pois também se caracteriza pela forma de

conduzir a leitura, ou seja, além do autor o leitor é parte ativa na construção de uma narrativa fantástica (LOVECRAFT, 2008, p.38). Apresentando uma forma distinta de pensar o fantástico, teremos as considerações de Gama-Khalil (2013), que o apresenta como modo e não como gênero. Em seu estudo, não busca o sentido de enquadrá-lo a um período histórico preciso ou dar ênfase a um conjunto de atributos que limitam a diversidade das obras, buscando compreender de que maneira o fantástico reflete na construção da narrativa e o que ela desperta.

Com a ideia defendida por Gama-Khalil, abre-se um grande leque de possíveis temas e leituras no âmbito do fantástico, tornando-o presente, sob esta perspectiva, não apenas nas narrativas que geram dúvida, mas em temas que suscitam estranheza e incômodo. De acordo com ela, os autores de ficção que trabalham com o fantástico optam por considerar o termo “como aquele que se enfeixa as variadas e multifacetadas formas de trabalho com o insólito” (GAMA-KHALIL, 2013, p. 29). Assim, olhando para a Literatura através dos tempos podemos afirmar que as criações fantásticas têm suas temáticas permeadas em torno dos motivos mais diversos como o incesto, a insanidade, a necrofilia, o duplo etc.

Entre as possibilidades propiciadas pelo fantástico, elegeremos aqui o duplo como nosso objeto de estudo, uma vez que apresenta uma profícua fonte de análise. Para Neto (2011), o mito da duplicação sofreu diversas alterações de acordo com a época em que foi trabalhado e, assim, “ele atravessa gêneros literários, hermenêuticas e insere-se nas diversidades culturais sobrepondo imagens, em um mosaico sempre mutante de seus motivos” (NETO, 2011, p.14). Podemos encontrá-lo ficcionalmente através do uso de formas como irmãos gêmeos, espelhos, sombras, retratos, reflexos ou a própria fragmentação do eu – não necessariamente correspondendo aos mesmos aspectos físicos e mentais, podendo apresentar-se como oposta ao eu fragmentado.

No âmbito dos autores brasileiros que adentraram no tema do duplo, temos, como exemplo, o conto “O espelho” (1882) e o romance *Esau e Jacó* (1904), de Machado de Assis, o romance *A mortalha de Alzira* (1894), de Aluísio Azevedo, o conto “Bruma” (1953), de Murilo Rubião, e o romance *Grande Sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa. Nesse hall de escritores há também Lygia Fagundes Telles com o livro de contos *Seminário dos Ratos*, publicado em 1977, no qual encontramos os contos “Tigrela”, “WM” e “A mão no ombro”, nos quais o duplo é usado de formas

múltiplas, além de ostentarem a escrita elegante e profunda da autora. Lygia Fagundes Telles consegue transcrever em seus contos a ambiguidade intrínseca ao indivíduo que, mesmo em ambientes comuns, realizando afazeres cotidianos, consegue ser complexo, pois a mente está além do ordinário. A maestria da escrita de Telles faz-se presente em toda a sua obra e principalmente nos contos, uma vez que a autora consegue, em poucas páginas, explorar o âmago humano a partir do trabalho com questões que circundam a existência como a solidão, a angústia, o amor e o luto.

Neste raciocínio, sustenta-se a importância, para as narrativas fantásticas, de conhecer e saber reconhecer o modo fantástico não óbvio da autora que atesta em seus contos uma notável capacidade de transformar o cotidiano em uma rica teia de eventos, possibilitando ao leitor diversos sentimentos, tais como dúvida, incômodo, deleite etc. Neste diapasão, os três contos foram escolhidos considerando suas estruturas narrativas que possibilitam ao espectador múltiplas interpretações de forma que, mesmo ante ao desfecho da história, não se está necessariamente livre de incertezas. Eis o cerne do refinado trabalho da autora.

A partir dos pontos supracitados acreditamos que o atual trabalho possa contribuir para os estudos literários do fantástico, investigando de que forma os aspectos psicológicos têm aparição em suas obras, possibilitando uma discussão acerca da presença do duplo em Lygia Fagundes Telles. Telles é criadora de uma vasta obra literária e, entre coletâneas de contos e romances, selecionamos “Tigrela”, “WM”, e “A mão no ombro”. As suas personagens são, de modo geral, psicologicamente bem construídas, pois possuem “a ressonância subjetiva e pessoal – a angústia existencial, a dor advinda da perda e da ausência, a solidão, a confusão dos sentimentos, o silêncio” (GUIMARÃES, 2006, p. 21).

Os contos escolhidos abordam a questão do duplo de forma variada: em “Tigrela”, temos a questão feminina em destaque. Com a narrativa iremos percebendo que a figura da tigresa vai além de um mero felino e que esta toma conta da vida da narradora servindo-se de suas posses e morando sob seu teto e é possível mais de uma interpretação por baixo do véu do duplo. Em “WM”, veremos a trajetória de um rapaz lidando com a morte da irmã, mas só vamos descobrir sobre o que o conto trata nos últimos parágrafos; enquanto isso, somos levados a acreditar na loucura de uma irmã ausente. Em “A mão no ombro”, observaremos um homem em um jardim obscuro e seu

futuro encontro com a morte em um contexto no qual há o duplo físico e a concentração do espaço, pois ora no sonho e ora na realidade o sentimento de estranheza (nosso e do protagonista) se torna preponderante e recorrente. São contos que, além de apresentarem aspectos do fantástico, lidam com o aspecto psicológico de seus personagens, explorando a postura individual deles como a disposição de sua carga emocional.

A pesquisa apresentada tem caráter bibliográfico e analítico, tendo como corpus os três contos com temática do duplo em Lygia Fagundes Telles. Neste estudo serão analisadas as representações do duplo a partir dos vieses literário, psicanalítico e analítico de Bravo (2000), Freud (2012), Rank (2013) e Jung (2016), respectivamente. Analisar-se-á uma busca pela história do tema do duplo ao longo dos tempos iniciando pelos mitos de criação, as comédias dos erros até chegarmos ao escopo psicanalítico que o duplo ganhou no século XIX. Analisaremos as representações do duplo nos três contos selecionados tendo como base os teóricos já mencionados e correlacionaremos e exemplificamos os elementos dos textos com a poética lygiana. Buscar-se-á também, além dos contos citados na pesquisa, outros que se alinharam ao entendimento dos aspectos da prosa da autora, propondo uma análise acerca dos sentidos produzidos e inter-relacionados a fim de enriquecer o estudo.

Os capítulos serão trabalhados da seguinte maneira: no capítulo I, será realizada uma análise sobre as representações do duplo, explanando nos subtópicos seguintes os mitos cosmogônicos. Depois será apresentada a literatura fantástica, a qual o tema do duplo está inserido, e explorar-se-á o fantástico entendido como gênero e como modo, bem como sua presença na América Latina. Depois seguiremos sobre a trajetória do duplo na Literatura e o duplo na Psicologia, usando as linhas psicanalítica e analítica. O capítulo II visará apresentar a poética lygiana (o estilo, os temas pertinentes em suas narrativas e as características gerais na construção de suas obras) e a análise dos três contos propostos: A Tigresa no espelho, referente ao conto “Tigrela”, Xeque-mate, referente ao conto “WM” e O toque da Morte, referente ao conto “A mão no ombro”.

CAPÍTULO I – CONSIDERAÇÕES SOBRE O DUPLO

1.1. O mundo é duplo – os mitos cosmogônicos

Bem como o mito das origens é demonstrado e afirmado pela realidade que conta, o duplo foi modificando-se de acordo com os períodos históricos e a visão do homem sobre si mesmo e sendo reafirmado. Sua participação em mitos desse caráter, primordiais para a compreensão do próprio ser humano, aponta sua importância e integralidade. Dessa forma, podemos crer que o duplo faz parte do mundo desde os primórdios, pois a característica de oposição é inerente ao nosso conhecimento uma vez que nossa mente trabalha com contrastes, por exemplo, nós identificamos luz por conhecermos as trevas e identificamos o calor por conhecermos o frio, e assim por diante.

Podemos iniciar o presente estudo com uma reflexão sobre os conceitos acerca do mito. O duplo vem transcendendo em seu sentido desde os mais remotos tempos e como contemporaneamente é usado e atualizado isso nos possibilita uma noção histórica e, além disso, mitológica. Para Eliade (2016), o entendimento e os estudos sobre o mito sofreram algumas modificações importantes com o passar do tempo. O autor afirma que há mais de meio século houve uma retomada na compreensão do mito como era nas sociedades arcaicas. Inicialmente o mito era concebido como uma história de caráter sagrado, portanto, verdadeira e respeitada e referia-se a realidades, mas depois passou a ser visto como uma ficção e atualmente estaria voltando à primeira interpretação: “[...] voltaram [os eruditos ocidentais] a compreender como as sociedades arcaicas, sendo o mito uma história verdadeira e, ademais, extremamente preciosa por seu caráter sagrado, exemplar e significativo” (ELIADE, p.7, 2016).

O que Campbell (2007), teórico essencial no campo do estudo dos mitos, confere como função primária da mitologia é a geração de símbolos que permitem ao ser humano avançar. Ele ressalta que “[...] as religiões, filosofias, artes, formas sociais do homem primitivo e histórico, descobertas fundamentais da ciência e da tecnologia e os próprios sonhos que nos povoam o sono surgem do círculo básico e mágico do mito” (CAMPBELL, p.15, 2007). Não são poucos os etnólogos e historiadores que se debruçam sobre os mitos e buscam na trajetória das sociedades antigas o cerne da compreensão desses. Segundo Eliade (2016), pelo fato de o mito corresponder a uma

realidade cultural de estrutura complexa, seu estudo permite muitas perspectivas de interpretações.

A sociedade moderna passou a precisar de exemplos e a creditar à ciência um sentido palpável de evolução, mas, se olharmos para o passado, quando se acreditava nos mitos e, acima de tudo, eles eram vividos, é possível analisar que sua função primordial “[...] consiste em revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas: tanto a alimentação ou o casamento, quanto o trabalho, a educação, a arte ou a sabedoria” (ELIADE, 2016, p. 13). Desse modo é possível afirmar que mesmo sem o advento da modernidade, as pessoas que viviam sob o poder do mito experienciavam valores e práticas ainda hoje difundidas e de forma a estar muito mais inteirados sobre sua significação em essência do que atualmente.

Ainda segundo Eliade (2016), o *mythos*, antes realidade, tornou-se fantasia passando a se referir, historicamente, àquilo que não existe. Ele cita como exemplo para essa modificação o pensamento do judaico-cristão, que passou a considerar aquilo que não estava escrito da bíblia como falso. No que diz respeito à metamorfose semântica do mito, Leite (2013 *apud* ARMSTRONG, 2005) traz a modernidade como “filha do logos” postulando que a racionalidade está associada à vida moderna mesmo nas pequenas tarefas rotineiras; conseqüentemente aquilo que está relacionado à mitologia parece ir contra a racionalidade, pois aquilo que não é passível de explicação concreta reduz-se à categoria de irracional.

Mas por que então a compreensão acerca da mitologia vem retomando a interpretação dos, como denomina Eliade (2016), povos arcaicos? O mito para o homem arcaico é diferente dos contos e das fábulas, pois os mitos têm muita importância na construção da identidade e das crenças, ao passo que os contos e fábulas não, embora tenham papel de destaque na cultura deles por geralmente narrar histórias sobre animais e alguns aspectos da natureza. Então, para esse homem, “o mito lhe ensina as ‘histórias’ primordiais que o constituíram existencialmente e tudo que se relaciona com a sua existência e com seu próprio modo de existir no Cosmo o afeta diretamente” (ELIADE, p. 16, 2016). Assim, a partir dos estudos sobre o mito é possível alcançar melhor entendimento sobre nossos contemporâneos.

[...] o mito é considerado uma história sagrada e, portanto uma ‘história verdadeira’, porque sempre se refere a *realidades*. O mito

cosmogônico é ‘verdadeiro’ porque a existência do Mundo aí está para prová-lo; o mito da origem da morte é igualmente ‘verdadeiro’ porque é provado pela mortalidade do homem, e assim por diante (ELIADE, 2016, p. 13).

É possível encontrar o duplo presente desde os mitos cosmogônicos¹, mas sua origem não é datada de forma fechada. Há especulações pelos estudiosos do tema que seu início tenha-se dado com a epopeia de *Gilgamesh*, pertencente à literatura arcádio-sumeriana, com a qual o Ocidente teve contato apenas em 1872, após uma descoberta arqueológica com a história gravada em tábuas. Historicamente, Gilgamesh existiu, tratava-se do quinto rei de Uruk que, com o passar do tempo, transformou-se em um folclore. No poema temos a história de um rei que ao invés de governar de forma justa, era nocivo ao seu povo. Esse, então, pede socorro aos deuses, que enviam um adversário chamado Enkidu, que é um adversário à altura do rei e ostenta a mesma aparência do soberano.

Enkidu é uma forma selvagem que, graças à astúcia do rei, é educado a mando dele, virando seu amigo. Os dois se unem em aventuras e tormentas até que um dia Enkidu morre e Gilgamesh decide encontrar o segredo da eternidade para si. Encontra-o, mas, posteriormente, é roubado por uma serpente. Por fim, ele é aclamado por seu povo como herói. Vemos o duplo de opostos: Gilgamesh é homem e rei, apegado aos bens materiais; Enkidu é um ser moldado pelo divino, puro e selvagem, mas ambos decidem aliar-se e se complementar. Sobre esse mito, Bravo (2000, p. 266) aponta um “contraste com um Gilgamesh inteiramente absorvido pelas lutas exteriores no mundo, Enkidu, seu complemento, é aquele que se volta para as coisas da alma”.

Essa história, segundo Neto (2011), teve influência em algumas passagens bíblicas. Também no Antigo Testamento encontramos o motivo do duplo em vários casos. Temos, como exemplo, a relação conflituosa entre Caim e Abel, que compartilham semelhanças, mas na qual a inveja e o ciúme de Caim acabam por incentivá-lo a um fratricídio. Outro exemplo similar, mas com um desfecho de redenção e comunhão, é a história dos irmãos Esaú e Jacó. Também podemos encontrar o duplo na própria criação do universo, no livro de Gênesis, criado por Deus através do uso de opostos: dia e noite, luz e trevas, homem e mulher.

¹ Os mitos cosmogônicos contam sobre a origem do universo.

Além da presença do duplo nesses mitos cosmogônicos, ele também aparece em outros tipos. Temos aqui o tema presente como símbolo sobre uma das características da personalidade humana, a vaidade, que encontramos no mito de Narciso. Conta-se que, na Grécia, um rapaz, de tão belo, apaixonou-se pela própria imagem, atirando-se nas águas do rio para encontrar-se. Na leitura mítica vemos que Narciso, fruto do estupro cometido pelo próprio rio Céfiso à ninfa Leríope, possui uma beleza divina e encanta a todos à sua volta. Sua mãe, preocupada com o destino do filho, decide consultar o profeta Tirésias, que alerta que se Narciso não conhecer a si mesmo viverá até a velhice. Devido à profecia, Leríope nunca permite que Narciso veja a própria imagem, mas um dia, debruçado às margens do rio, o rapaz vê seu reflexo e reconhece sua figura como um outro e se entrega a ele, afogando-se. Como os mitos gregos passaram por gerações e recontagens sendo divulgados pelas pessoas e não havendo um original escrito, há diversas possíveis versões do mito.

Em *Metamorfoses*, de 8 d.C., de Ovídio, o começo da narrativa se assemelha a já mencionada anteriormente, mas há a importante presença da ninfa Eco, apaixonada e renegada por Narciso, uma vez que ele, além de vaidoso, carrega o braço direito desse atributo: o orgulho. Eco definha pelo amor não correspondido e as outras ninfas pedem aos deuses uma punição a ele. Afrodite atende ao pedido delas, fazendo Narciso apaixonar-se pela única pessoa que ele não poderia viver um amor romântico de partilha, ou seja, ele mesmo. Apaixonado e carregando a profecia de Tirésias, Narciso morre contemplando o próprio espelho nas águas e, por ser tão belo, após sua morte, Afrodite cria a flor que leva seu nome (*Narcissus*). Para Alvarez (2011), Narciso é o sujeito e o objeto do relacionamento idealizando a própria imagem, pois, dessa forma, ele se volta para dentro e se perde nas trevas do seu eu.

Na Grécia, com Platão em seu ensaio *O banquete*, escrito por volta de 380 a.C., encontramos o mito dos andróginos. Aristófanes, um dos personagens que discursa sobre o amor, fala que além do macho e da fêmea existia mais um gênero: o andrógino. Eram seres com quatro braços e pernas, dois rostos e o restante também duplicado: era a unidade de ambos os sexos, a soma do homem (andros) e da mulher (gynos). Os andróginos, por serem dotados de muita inteligência e vigor, conspiraram contra os deuses e tentaram atacá-los. Devido a isso, Zeus, por punição, resolveu cortá-los ao

meio, colocando Apolo no encargo de finalizar seus corpos, o que fez com que se transformassem em massas disformes.

Relutantes em serem solitárias, as partes tentavam se unir novamente por meio de toques e enlaçamentos. Zeus apiedou-se deles e os moldou como machos e fêmeas (homens e mulheres) e assim passou a surgir o desejo pelo mesmo sexo, uma vez que não precisavam se unir mais à sua parte original. “Nessa antiguidade remota o amor sexual é incutido em todo ser humano, evocando nossa condição natural anterior e num esforço de combinar dois em um e curar a ferida da natureza humana” (PLATÃO, 2010, p. 60).

Antes do século XVII, tínhamos o duplo sendo usado por meio de duas pessoas, algumas vezes muito parecidas, tanto física quanto psicologicamente, outras completamente opostas e, frequentemente, uma tinha a pretensão de usurpar a identidade da outra, fosse para tomar algum bem ou lugar. Com o Romantismo e o eu fragmentado, surge o duplo em caráter de dupla personalidade ou como alegoria da busca pela própria identidade. Conforme Bravo (2000, p. 29), “[...] com o Romantismo é abandonado o postulado da singularidade da identidade do sujeito [...] acarreta uma quebra de unidade do ser humano, uma fragmentação do eu”.

O psicanalista Otto Rank (2013) desenvolveu um estudo acerca do duplo e realizou um levantamento histórico sobre o olhar das civilizações primitivas em relação à sua sombra ou reflexo. Segundo ele, os folcloristas afirmam que para as sociedades mais antigas, ainda muito ligadas à natureza, a sombra era análoga à alma. Na Tasmânia, a sombra equivale ao espírito e, para os índios algonquinos, à alma; na língua quiche, a palavra *nahib* caracteriza tanto sombra quanto alma; na língua aruaque, *neja* representa sombra, alma e imagem; os abipones usavam *boákal* para designar sombra, alma, eco, imagem; os basutos entendiam a sombra como o espírito que permanece após a morte e na língua alabar a palavra equivalente à sombra também significa espírito e sua perda é considerada perigosa.

Com essa investigação percebemos que essas civilizações primitivas concebiam a questão do duplo (nesse aspecto em forma da sombra) como algo intrínseco à própria vida: “a crença da alma humana como imagem exata do corpo, difundida por povos selvícolas do mundo todo, foi inicialmente percebida na sombra, sendo também, entre os antigos povos civilizados, a crença primeva em uma alma” (RANK, 2013, p. 904).

Além disso, temos, em seu estudo, dados sobre os habitantes das ilhas Fiji, que creem na presença de duas almas dentro de uma pessoa: uma é sua sombra, que desce ao Hades na hora da morte e a outra é a alma luminosa, que permanece no local da morte. Temos também sombra como símbolo de fertilidade, segundo a crença oriental; na Bíblia, é poderosa, a ponto de promover cura pela sombra das árvores; há também a sombra com o poder de guardar e aumentar tesouros, segundo a análise de Pradel (1904).

Rank (2013) utiliza-se de vários estudos realizados para montar sua teia de fatos e crenças folclóricas e um dos autores citados por ele é Königsberg (1901), que comenta que a configuração de nome, sombra e alma eram entendidas como semelhantes entre si nas crenças populares. Outro nome importante que surge é o de Rochloz (1860), que pesquisou a modificação da representação da sombra durante os séculos expondo que nos primórdios ela era vista como um espírito protetor, mas que, com o passar dos anos, o crescente medo das pessoas pelo desconhecido transformou-a em um espírito maligno perseguidor. Rochloz verifica que as figuras presentes no imaginário de gerações como elfos, demônios, feiticeiros e espíritos não possuem sombra e daí a incidência de histórias sobre pactos entre esses seres e os humanos, aqueles oferecendo a realização de feitos para estes que concordam por acharem a troca pequena, mas que acabam sofrendo já que um dano à sombra equivale a um dano ao seu portador.

Segundo Silva (2001, p. 15), a literatura procura na “[...] mitologia imagens, temas e situações que recria, com possibilidades infinitas de variação. Às vezes o tema recebe um tratamento tão sutil, agindo por antítese, que a presença do mito passa despercebida numa leitura superficial”. A autora segue afirmando que as ocorrências similares entre os povos distantes geográfica e temporalmente têm interessado aos estudiosos, pois temas míticos se repetem nas sociedades, muitas figuras simbólicas e representações ganham, às vezes, até mesmo uma aparência semelhante. Essas imagens são consideradas, pelo psicólogo analista Carl Gustav Jung, como arquétipos, que são imagens primordiais que estão gravadas no inconsciente coletivo do mundo como a representação da grande mãe, do sábio, do herói, entre outras.

No tópico seguinte será discutido acerca da literatura fantástica entendida como gênero, por Todorov (2012) e como modo por Gama-Khalil (2013), e pretende-se pontuar o porquê a concepção de modo é mais coerente com a forma a qual fantástico se

apresenta. Também veremos sobre de que forma o fantástico se compreende na América Latina, assim serão citados autores e obras que ganharam destaque de forma cronológica, culminando às narrativas que se identifica o duplo.

1.2. A Literatura Fantástica

O fantástico começa a ter sua base teórica reconhecida com o autor Tzvetan Todorov e seu livro *Introdução à Literatura Fantástica* (1970), o qual apresenta uma metodologia específica para entendê-lo. Todorov (2012) considera o fantástico como gênero e para tal categorização organizou condições e especificidades as quais o texto precisa cumprir para ser considerada pertencente ao gênero. A principal questão é a hesitação, ela é o coração do fantástico, mas veremos com mais detalhes a seguir. Além do fantástico, o autor estabelece dois gêneros vizinhos a ele: quando os acontecimentos insólitos recebem ao fim da narrativa uma explicação racional estamos no campo do estranho e quando desde o início os acontecimentos são perfeitamente aceitos, não promovendo hesitação, estamos no campo do maravilhoso.

Se os acontecimentos insólitos recebem perfeita aceitação dos personagens, não causando o estranhamento, tão imprescindível ao fantástico, estamos no campo do maravilhoso. Todorov formula três condições para entender uma obra como fantástica, sendo a primeira e terceira fundamentais, já a segunda pode ou não concretizar-se: 1) É necessário que a narrativa obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como o seu mundo real e, além disso, a hesitar entre explicações naturais e sobrenaturais dos eventos ocorridos; 2) A hesitação também pode ser vivida por um personagem, de forma o papel do leitor é coadunado ao do personagem, podendo haver uma identificação com esse; 3) É necessário que o leitor recuse a interpretação poética e alegórica no texto.

Para Lamas (2004), o fantástico é caracterizado pelo manejo com os detalhes e pela habilidade em manter a tensão até o momento final e brevidade – geralmente a literatura fantástica é apresentada por meio de contos. Ela acredita que o uso desse gênero textual favoreceu ao fantástico devido à presença da tensão, que seria mais difícil de ser mantida em uma narrativa extensa. A autora continua sobre a relação bem-sucedida entre fantástico-conto ao afirmar que eles carregam todas as boas características referentes ao gênero conto: intensidade, narração e desenlace

surpreendente. “Alguns autores consideram que o conto fantástico é o conto por excelência” (LAMAS, 2004, p. 129).

Concordarmos com a concepção de que a literatura fantástica é “um universo de aspectos supra-reais, insólitos e ilógicos que revelam o rompimento das leis naturais e da realidade cotidiana. No texto fantástico, há uma incerteza na região fronteira entre real e irreal, mágico e irracional, verossímil e inverossímil” (LAMAS, 2004, p. 33). E, complementa Gama-Khalil (2013), alguns autores que se aprofundam na literatura fantástica, tanto em teoria como na ficção, optam por entender o “fantástico” como termo referente à reunião de “variadas e multifacetadas formas de trabalho como o insólito” (GAMA-KHALIL, 2013, p. 29).

O cenário mais profícuo do fantástico deu-se por volta do século XIX, tendo como marco inicial o Romantismo alemão, pois, naquele momento, o sentimentalismo evocado pelos autores, a valorização das tradições locais, a revisitação à poesia, às lendas e à literatura da Idade Média (século V ao XV) de modo geral, somados aos resultados da Revolução Industrial (1760-1830) e da Revolução Francesa (1789-1799) evocaram como aspecto central o individualismo e os autores passaram a escrever sobre seus sentimentos, suas frustrações e impulsos.

A literatura romântica era completamente centrada no subjetivismo e no “eu” e, somada aos manifestos políticos e filosóficos, a busca pela alteridade proporcionou um terreno fértil para as histórias que como Atik (2011, p. 261-262 *apud* SCHNEIDER, 1964) menciona “[o fantástico] é o real que deve ser olhado com outros olhos – ele se manifesta também num espaço interior, que está ligado à imaginação, à angústia e à esperança de salvação”. Não obstante, o autor cita Irène Bessière, famosa pelos estudos acerca do tema, que reconhece o fantástico como uma narrativa sobre a subjetividade humana no seu sentido mais profundo.

Conforme Gama-Khalil (2013), a construção narrativa fantástica consegue delinear-se de várias formas, não havendo um molde suficiente para encaixar-se em categorias devido ao fato de encaixar-se em diversos elementos. Há divergências sobre a real classificação da narrativa fantástica, há estudiosos que a entendem e estudam como gênero, o que Todorov (2012) defende, e há outros que a classificam como modo, como as autoras Bessière e Gama-Khalil (2013):

Assim, uma grande dificuldade é a nomeação da literatura que faz brotar em seu enredo o insólito. Alguns estudiosos tentam organizar as diversas formas da narrativa fantástica e agrupá-las em “gêneros”. Nesse caso, dando ênfase às diferenças, demarcam territórios em que o fantástico ficará situado ao lado de gêneros vizinhos. Em outra linha de entendimento, teóricos procuram compreender essa literatura por uma visão que privilegia não somente a diferença, mas as similitudes e, nesse sentido, adotam a perspectiva do “modo” (GAMA-KHALIL, 2013, p. 19).

A autora defende a concepção de modo por entender que como gênero muitos estudiosos demoram em querer enquadrar as narrativas e isso acaba por fechar a possibilidade de entendimento e gama de obras por não corresponderem há um ou dois pontos da catalogação referentes ao gênero fantástico. Gama-Khalil (2013) reflete sobre os autores mais consagrados do tema que trabalharam em sua nomenclatura e aponta as análises nas quais há convergências e divergências com seus próprios estudos. Sobre Todorov, podemos afirmar que, embora não tenha inaugurado a área de estudo do fantástico, a fez mais difundida por organizar estudos anteriores e debatê-los.

Sobre a discussão cerrada entre os balizadores do gênero, ela pontua a divergência de análise existente em relação à *Metamorfose* (1915), de Franz Kafka. Todorov (2012) não concorda com o fato de a obra ocupar um lugar como narrativa fantástica, pois foi escrita depois do século XIX, e não compreende a hesitação perante a forma de inseto de Gregor Samsa. Contrapondo-se, Gama-Khalil discorda legitimando sua análise com trechos da obra nos quais a estranheza dos personagens sobre a mudança de Samsa tem aparição. Ainda conforme Gama-Khalil (2013, p. 29), “a literatura fantástica obrigaria diversas ramificações como o maravilhoso puro, o fantástico maravilhoso, o estranho puro, o fantástico estranho, o fantástico puro, o gótico e o real maravilhoso” e por essa gama de formas não seria crível chegar apenas a uma definição sobre as “leis que regem essa literatura”.

É necessário enfatizar também sobre o ponto em que Todorov (2012) comenta sobre invalidar a poética, a partir da terceira condição do autor ao classificar uma obra do gênero fantástico. A estudiosa diz que não concorda que “o leitor deve descartar as interpretações alegórica e poética, uma vez que não compreendemos a literatura fora do campo poético ou alegórico. Poesia e alegoria ajudam a tecer, sobretudo, a polissemia literária” (GAMA-KHALIL, 2013, p. 20). A autora se baseia também na concepção de Bessière quanto a entender o fantástico como modo, não como gênero. Ambas

concordam que amoldá-lo como gênero limita a pluralidade de obras que são escritos de forma a surpreender o leitor, concebendo-o como modo, uma vez que ele se apresenta de diversas formas e temáticas a fim de fomentar a incerteza.

No levantamento histórico realizado pela autora acerca do entendimento da literatura fantástica como gênero, ela analisa que Louis Vax, teórico que já a pesquisava antes de Todorov, e a quem este usou como base, pois a autora entendia dessa forma e distinguia o “gênero fantástico” em vários outros gêneros aos quais ele fazia fronteira. Nesse contexto os gêneros fronteiros são “o feérico (que compreende o maravilhoso), a poesia, o macabro (que compreende o horror), a literatura policial, o trágico, o humor, a utopia, a alegoria e a fábula, o ocultismo, a psicanálise e a psiquiatria, a metapsíquica” (GAMA-KHALIL, 2013, p. 21).

Dessa maneira podemos perceber que o teórico búlgaro Todorov seguiu a linha de compreensão do fantástico como gênero e também seguiu com delimitações fronteiriças citadas anteriormente (o estranho e o maravilhoso). A análise da autora sobre a literatura fantástica não busca moldá-la a uma compreensão de gênero, a um período histórico ou às raias das delimitações, pois as produções continuam acontecendo e alcançando o elemento do insólito seja na construção da narrativa ou a partir dos efeitos que dela decorrem. A nosso ver, Gama-Khalil (2013), ao considerar a literatura fantástica como modo abre seu ponto de alcance e faz com que sejam respeitadas suas particularidades, não a encerrando em uma única designação.

No tópico seguinte seguiremos com o fantástico, mas no contexto da América Latina, apresentando os primeiros expoentes e suas obras. Seguindo-se para o fantástico, especificamente no Brasil, a fim de chegar ao duplo na literatura brasileira, apresentando também os principais autores e obras.

1.2.1. A Literatura Fantástica na América Latina

A literatura fantástica ficou por muitos anos conhecida como “realismo mágico” em sua produção na América Latina, onde encontrou um terreno muito fértil. Segundo Chiampi (2015), o termo “realismo mágico” tornou-se onipresente na crítica hispano-americana, e isso se deu entre 1940 e 1955, graças à tentativa de denominar a crise do realismo na literatura. Dessa forma o termo era “um achado crítico-interpretativo, que

cobria, de um só golpe, a complexidade temática (que era realista de outro modo) do novo romance e a necessidade de explicar a passagem da estética realista-naturalista para a nova visão ('mágica') da realidade" (CHIAMPI, 2015, p. 19).

De acordo com Tavares (2003, p. 8), foi em 1960 que a crítica pôs em circulação de forma internacional o termo "realismo mágico", o qual compreendia os nomes de Jorge Luis Borges (1899-1986) e Gabriel Garcia Márquez (1927-2004) como representantes. E, embora muito diferentes, convergiam sobre "seus textos mais típicos vigoram leis de casualidade, tempo/espaço etc. nitidamente diversas das que presidem o mundo real". Citando Borges, Tavares (2003) comenta o que o autor argentino falou a respeito do fantástico, o qual dizia que era a linguagem dos escritores, pois o realismo surgiu séculos depois dos primeiros romances escritos. Assim, toda literatura é fantástica.

Para Paes (1990), o interesse crescente pelo fantástico se explica, ao menos em parte, pela sua função terapêutica de levar ao leitor a uma sensação de escape da realidade limitadora, seja ela na Europa ou nas Américas. Com os escritores latino-americanos, os romances e contos fantásticos ganharam nomes de peso em sua história, alguns deles: *Ficções* (1944), do já mencionado Jorge Luis Borges, autor argentino; *Bestiário* (1951), de outro argentino de grande prestígio, Julio Cortázar; *Os passos perdidos* (1953), de Alejo Carpentier, autor cubano; *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, autor mexicano; *Aura* (1962), de Carlos Fuentes, outro autor mexicano e *Cem anos de solidão* (1967), do consagrado Gabriel Garcia Márquez, autor colombiano. A América Latina foi um campo fértil para o chamado "realismo mágico", que vem a ser como o fantástico ficou conhecido por anos e relacionado a essa região.

Chiampi (2015) abdica do termo realismo mágico e adota o "realismo maravilhoso". A palavra mágica, ou magia, tem sua acepção referente a feitiços contrários às leis naturais e, ligado ao realismo, não seria cabível. Ela explica a escolha pelo uso do "maravilhoso", pois esse apresenta fundamentos lexicais, poéticos e históricos que revela um sentido mais próximo do que ela entende por essa literatura. *Maravilhoso* lexicalmente é referente ao extraordinário e ao insólito, mas preserva algo do humano em sua essência. Pelo viés da poética, o termo é vinculado à designação aspecto primevo do imaginário de várias culturas, como a *Ilíada*, de Homero, *As mil e uma noites* e o *Ramáiana*. Na criação literária, tradicionalmente, ele se refere a seres

legendários, divinos e sobrenaturais. Pelo fator histórico, a autora cita o pensamento de Carpentier, ao falar que o indivíduo histórico americano trazia uma estranheza sobre o Novo Mundo e designou essa realidade como maravilhosa.

Tendo claramente o fantástico em diversos países da América Latina, seja relacionado aos até então chamados “realismo mágico” ou ao “realismo maravilhoso”, Tavares (2003) levanta a seguinte questão: Teríamos um fantástico brasileiro? Muitos autores brasileiros vêm pesquisando sobre esse campo e escrevendo narrativas que apresentam elementos como o incômodo, a estranheza e alguns aspectos sobrenaturais que caminham no terreno fértil do fantástico. O autor responde sua questão apontando que, no Brasil, há um fantástico diferenciado, o qual chama “fantástico mítico”.

Essas narrativas do fantástico mítico apresentam uma estrutura mitológica, próximas à literatura oral e seus personagens, principalmente os protagonistas, difundem o modelo do brasileiro típico, como é o exemplo de *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade e *Romance da Pedra do Reino* (1971), de Ariano Suassuna. No romance de Andrade o personagem principal, o índio tapanhuma Macunaíma representa o povo brasileiro, e em Suassuna, D. Pedro Dinis Quaderna almeja ganhar o título de gênio da raça brasileira.

Essas narrativas não apresentam hesitação entre a explicação realista e sobrenatural como postula Todorov, que é necessário para qualificar uma obra como fantástica, mas Tavares (2003, p. 7) compreende o fantástico de forma mais abrangente: “Em vez de ‘literaturas’ talvez seja mais útil ficarmos pensando em *narrativas*, porque o fantástico tem sido enriquecedor, expandido e sofisticado por linguagens recentes, como o cinema, as histórias em quadrinho ou *graphic novels*, os *role playing games* etc”.

Além do pontuado “fantástico mítico”, é possível dizer que o fantástico está presente do Brasil e não se enfeixa em uma só delimitação. Embora não seja tão difundido, há obras desde o século XIX que reafirmam sua presença no campo da literatura brasileira. Alguns exemplos a serem citados são: *Statira e Zoroastes* (1826), de Lucas José D’Alvarenga, *Noite na taverna* (1855), de Álvares de Azevedo, esse mais estudado; carrega em sua história os elementos sobrenaturais góticos que germinam no campo fantástico como a presença do passado quando o grupo de jovens se reúne para contar casos, o tom sombrio e o aspecto nebuloso do cenário, a própria taverna como espaço lúgubre, palco dos acontecimentos.

Seguimos os exemplos com *A luneta mágica* (1896), de Joaquim Manuel de Macedo, o conto “O espelho” (1882), de Machado de Assis, bem como sua obra *Memórias póstuma de Brás Cubas* (1881), o qual desde a dedicatória, embora considerado pertencente ao realismo brasileiro, temos que levar em conta que um morto nos conta sua própria história e, embora não hesitemos como pontua Todorov (2012), não deixa de apresentar um caráter insólito. Outro romance que atua no campo do fantástico é *A mortalha de Alzira* (1894), de Aluísio Azevedo, que traz à tona uma história de vampiros, ou melhor, de uma vampira que vive um romance com um padre.

Mas, finalizando o século XIX, temos *A Rainha do Ignoto* (1899), de Emília Freitas, que ganhou foco apenas em 1980, com sua reedição. Uma obra repleta de elementos insólitos e que merece destaque, pois além de ser tratar de uma autora em meio a um período de produções dominadas pelo sexo masculino, traz a história de uma rainha sem rosto definido que recruta outras mulheres, essas vítimas de algum tipo de violência, como suas paladinas e vivem em consonância em um território apenas delas. Até que um homem se encanta pela figura da Rainha e, disfarçado, adentra o local perturbando a harmonia. A história se passa no mundo real, conhecido pelo leitor, mas abre uma fenda para seus acontecimentos.

Saindo do século XIX e chegando ao XX, temos outras obras que abraçam o insólito e essas ganham mais enfoque nos estudos atuais: *A esfinge* (1908), de Coelho Neto, “Flor, telefone, moça” (1951), Carlos Drummond de Andrade, “o estropiado” (1963), de Benjamin Sanches, o romance *A hora dos ruminantes* (1970), de José J. Veiga e os conhecidos *O pirotécnico Zacarias* (1964) e o conto “Teleco, o coelhinho”, de Murilo Rubião. Salvo o autor Benjamin Sanches, esses são nomes recorrentes em pesquisas acadêmicas sobre o fantástico, e é possível ver uma grande discrepância acerca do interesse em estudos destinados aos autores do século XX em comparação aos do século XIX.

Dentre os escritores do século XX que compõem o quadro de escritos fantásticos, temos a presença de Lygia Fagundes Telles. A autora, que desde a adolescência já publicava contos, consagrou-se como um grande nome da literatura brasileira, ocupando a cadeira 16 da Academia Brasileira de Letras. Telles tem uma vasta obra que engloba contos e romances aclamados pelo toque primoroso que os confere, fazendo de cenas corriqueiras um sagaz campo para discussões humanas. Entre

seus escritos, os contos fantásticos “A caçada” (1970) e “As formigas” (1977) são os mais frequentemente escolhidos para discussão, graças ao rico conteúdo e as várias possíveis análises que suscitam.

Percebemos que a literatura fantástica foi profícua na América Latina, mas quando restringimos a análise às obras que apresentam a temática do duplo, as publicações são reduzidas, mas não menos importantes e valiosas. Alguns títulos citados anteriormente serão novamente mencionados, pois dentro do modo fantástico, apresentam o duplo. O conto “O espelho” (1882), de Machado de Assis, traz a história de um jovem que consegue o cargo de alferes (patente militar abaixo de tenente), o que lhe confere status e reconhecimento social, mas quando se vê sozinho em frente ao espelho, ele mesmo não se reconhece mais: tudo o que ele fora antes se perde para dar lugar ao *alferes*, como uma nova personalidade. E do mesmo autor, *Esau e Jacó* (1904), a história de dois irmãos gêmeos, Pedro e Paulo que são como um espelho e se apresentam igual fisicamente, mas representam o oposto um do outro.

Seguimos com o também já mencionado *A mortalha de Alzira* (1894), de Aluísio Azevedo. Nesse romance o duplo é trabalhado pelo uso do sonho, Ângelo, que viveu vinte anos isolado em um mosteiro recebendo educação religiosa conhece Alzira. Quando ele dorme assume uma vida de prazeres ao lado dela, mas quando acorda retoma sua condição de padre; as duas versões vão se mesclando até o ponto em que ele mesmo já não sabe qual delas lhe compete.

Alguns anos depois fora publicado *A esfinge* (1908), de Coelho Neto, trazendo a figura de James Marian, a quem um cientista traz à vida, mas após uma experiência torna-se um ser com corpo de homem e cabeça de mulher. Ele sofre com questionamentos conflituosos sobre a indefinição de sua sexualidade e de seu papel na sociedade. Seguimos com o duplo em *Inácio* (1944), de Lúcio Cardoso, que apresenta um caráter onírico. O romance *Grande Sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa, trazendo o duplo em Diadorim e sua presença enigmática na trajetória junto a Riobaldo.

Na obra de Lygia Fagundes Telles, o mencionado conto fantástico “A caçada” (1970) também traz o duplo. O protagonista vê-se encantado por uma tapeçaria antiga. Cada vez mais intrigado com a figura do caçador mirando na caça, começa a se questionar quem ele era dentro daquela peça: pondera se fora o artesão, ou aquele

caçador ou mesmo quem esse deseja matar. Esquece-se de si e passa a se interessar pela identidade que procura dentro da tapeçaria.

Temos na literatura uma história mais recente que ganhou notoriedade, trata-se de *Dois irmãos* (2000), de Milton Hatoum. A história dos gêmeos Omar e Yaqub, que, assim como Pedro e Paulo, de Machado de Assis, idênticos, vivem em um eterno conflito por não suportarem um a presença do outro. São espelhos também, a imagem refletida ao contrário, tudo o que falta em um sobra no outro.

É possível, com essa demonstração cronológica das obras que sustentam o duplo, perceber que há variadas formas de se trabalhar com essa temática. De acordo com Cunha (2009), frequentemente a problemática do duplo está no esmorecimento do limiar entre o real e o fantástico. A função do duplo como representação ou símbolo do “eu” caminha no terreno do real, mas acaba por fomentar conflitos, pensamentos e comportamentos insólitos. Nas obras supracitadas que trazem o enfrentamento de irmãos gêmeos, à priori, pode parecer algo muito trivial, mas vai ganhando uma força de tal maneira a comprometer a realidade, ganhando um verniz fora do comum.

No tópico seguinte será apresentada a história da temática do duplo na literatura e teremos como autoras basilares Bravo (2000) e Cunha (2009). Pretende-se expor de forma detalhada as mudanças pelas quais o duplo passou no decorrer dos períodos históricos, de forma a reproduzir o pensamento da sociedade nos respectivos períodos.

1.3. A Literatura é dupla – a trajetória do duplo

O termo *doppelgänger*, que surge com sentido literal de *aquele que caminha ao lado*, fora cunhado pelo escritor alemão Jean Paul Richter no final do século XVIII em seu romance *Siebenkäs* (1797). O termo ganhou notoriedade na crítica da época e até hoje é utilizado como sinônimo de sócia. Se alguém caminha ao lado, percebemos que se trata de alguém próximo, mas o outro. O significado do duplo em Literatura modifica-se de acordo com a visão do homem sobre si mesmo e sobre as mudanças ocorridas ao seu redor, assim, conforme a ideia de mundo passa a ser mais reflexiva e voltada para questionamentos sobre o eu, o duplo passa não mais a andar ao lado, mas dentro de nós.

Dentro do tema do duplo podemos destacar que, para Neto (2011, p. 14), o mito da duplicação sofreu diversas alterações de acordo com a época em que foi trabalhado. Assim, “ele atravessa gêneros literários, hermenêuticas e insere-se nas diversidades culturais sobrepondo imagens, em um mosaico sempre mutante de seus motivos”. A trajetória do duplo na literatura, segundo Bravo (2000), iniciou-se como um argumento usado em tragédias, servindo como um contraponto cômico devido às peripécias dos personagens que tinham as suas imagens duplicadas. Nesse momento as figuras dos irmãos gêmeos eram as mais utilizadas: geralmente eles entravam em cena para confundir os outros personagens que não tinham conhecimento de que havia duas pessoas com características físicas tão semelhantes e isso acabava por confundir a todos; outro detalhe também é que, muitas vezes, nem mesmo os gêmeos sabiam da existência do outro.

O duplo encontrou na literatura terreno fecundo para explorar suas possibilidades. Essas comédias ganharam espaço na Europa, primeiro com *Os menecmos*, do autor grego Plauto, em 206 a.C., mas o momento em que ganhou o cenário literário com esse tema foi em meados do século XVI, com as comédias italianas *La Calandria* (1513), do autor Bibbiena e *Os ludibriados* (1531), de autoria anônima. Possivelmente a história mais conhecida envolvendo gêmeos nesse período seja *A comédia dos erros* (1592-1593), de William Shakespeare, baseada nos modelos clássicos. Nessas histórias o enredo tem em comum a presença de gêmeos que provocam desordem, devido à semelhança, principalmente utilizada para usurpar a identidade do outro.

Após o uso dos gêmeos temos o dos sócias (pessoas muito semelhantes fisicamente, mas que não necessariamente possuem parentesco). Nesse contexto, a usurpação da identidade ainda é utilizada, mas se torna mais focada em situações de poder, como a substituição de reis déspotas por plebeus bem intencionados. É no teatro do Renascimento, no século XVII, que obras como *Rei por semelhança* (1600), de Grajales, *A aventura pelo nome* (1630), de Tirso de Molina e *Dom Sanche d’Aragnon*, de P. Corneille compõem o quadro literário da época. Conforme mencionado a trama tem como ponto principal os jogos de poder e outras pessoas dependem dessa assunção de papéis: “em todas essas peças, a semelhança utilizada para substituir uma pessoa por outra serve ao desenrolar da ação e ao objetivo de manobras políticas relacionadas a maneira de governar” (BRAVO, 2000, p. 265).

Além da usurpação de identidade, por justificativas egoístas (em uma intriga amorosa, a semelhança física motiva uma pessoa a se passar pela outra para poder conseguir ficar com a pessoa que deseja) ou altruístas (uma pessoa em cargo de poder e que exerce seu papel de forma imoral é substituída por uma que preza pelos valores humanos) temos a comédia de fundamentação mágica: na qual há humanização dos deuses e eles descem à Terra para assumir a identidade de um mortal tendo como finalidade a obtenção de prazeres humanos.

A tragicomédia, gênero que se utiliza do maravilhoso e do doméstico, como afirma Bravo (2000), apresenta essa metamorfização ao exemplo de *Anfitrião*, escrita por Plauto, no período de 201-207 a.C.. Em 1636, o autor francês Rotrou escreve *Os sócias*, nos moldes da peça de Plauto e Molière, por sua vez, escreve *Amphitryon* em 1668. O caráter da peça inspirou outros autores, no decorrer dos anos, que escreverem suas versões dessa história e, por se tratar de uma tragicomédia, todos sustentam ambos os lados: “o encontro com o duplo mágico é sempre fonte de angústia para quem é assim confrontado com o enigma da identidade e acaba por julgar-se maluco, mesmo quando o tema é usado para fins cômicos” (Bravo, 2000, p. 166).

Nessas obras é notável que o duplo apareça através do uso de dois seres individuais e não há o questionamento acerca da identidade dos duplos entre si: eles sabem perfeitamente que consistem em duas pessoas díspares apenas vinculados pela aparência. Assim, a questão da duplicação não exige explicações, pois é uma situação apenas momentânea e, no fim, o duplo mostra-se uma ferramenta para alcançar um desejo referente à vida do outro. Conforme Bravo (2000), é no início do século XVII que os anseios sobre a compreensão da consciência humana começam a ganhar espaço passando a se voltar mais para a identidade do indivíduo e, assim, gradativamente, ocorre o distanciamento da ideia compulsória de unidade e transparência do sujeito.

Em seu estudo, Bravo (2000) traz as definições acerca do duplo homogêneo e do heterogêneo, sendo o primeiro referente à presença de duas pessoas (a exemplo dos gêmeos e sócias) na obra, disseminado da Antiguidade até o final do século XVI. Trata-se da definição referente ao tipo de duplo das supracitadas comédias de confusão, nas quais a presença de dois indivíduos semelhantes trazem situações conflituosas, mas com teor cômico. Podemos citar como exemplo a obra *Confusão no palácio* (1630), do espanhol Lope de Vega, que conta a história de um rei que, enquanto dorme, é

substituído por um sócia camponês a mando da rainha. O sócia substituto delega ordens contrárias às do rei verdadeiro, que começa a achar que está enlouquecendo e no final se descobre que eles são gêmeos.

É preciso então considerar a questão da fragmentação do eu, que diz respeito principalmente à propagação do período do Romantismo (final do século XVIII até o final do XIX), que trouxe à luz a questão da busca pela própria identidade. Podemos citar como exemplo o aclamado *O médico e o monstro* (1886), do inglês Robert Louis Stevenson, muito conhecido por gerações de leitores que se veem envolvidos com a dupla que dá título à obra. Várias questões são debatidas nas pouco mais de cem páginas do conto, entre elas, as máscaras que colocamos em favor da reputação e a ambiguidade do ser humano que na obra é relatado por um cavalheiro à luz do dia que se torna um ser violento, constituído apenas de impulsos ao cair da noite. A situação de conflito interior para quem vai enfim “assumir” o corpo é possível de ser estudada por vários prismas, pois o tema do duplo é rico em contraste e, acima de tudo, “são abordados profundos problemas humanos” (RANK, 2013, p. 118).

Mas, seja em relação a um ou a outro, podemos dizer que “o duplo constitui-se sempre em algo que provoca e incita, seja amigável ou oponente, parceiro ou contrário” (LAMAS, 2004, p. 46). Outro pensamento acerca do duplo vem do teórico Rosset (2008), que trabalha sobre o conceito de ilusão, sendo essa entendida como o afastamento do real, na qual ocorre um distanciamento da percepção. “Daí ocorre a noção paradoxal do duplo, ou seja, ser ao mesmo tempo o Eu e o Outro, uma vez que ‘não é o outro que me duplica, *sou eu que sou mais o duplo do outro*’” (ROSSET, 2008, p. 88, grifo do autor).

Sobre as ramificações do duplo, no verbete do *E-dicionário de Termos Literários*, Cunha (2009) traz as definições de duplo endógeno e exógeno. De acordo com a autora, para existir um duplo é necessário existir um original que exteriorize uma entidade que o duplica e eles podem se apresentar dessas duas formas. Como os próprios nomes já adiantam a compreensão: o endógeno trata-se de um duplo que está dentro do original, há um desdobramento do eu, e a relação desses pode ser de harmonia ou conflito. Já em relação ao exógeno, trata-se do duplo no exterior, se dá pela presença de outros “eus”, havendo um reconhecimento de outrem como seu duplo. Em ambos os

casos pode haver identificação (o que ela chama de duplo positivo) ou oposição (duplo negativo).

Rosset (2008) traz a importância do tema nas artes a partir do século XIX, com o sentido de desdobramento da personalidade embora reconheça que seus primeiros indícios já marcavam o teatro antigo com os personagens do gêmeo ou do sócia das comédias de Plauto, que Bravo (2000) também citou. Mas são autores como Chamisso, Poe, Maupassant, Hoffmann e Dostoiévski que exploram o tema com proficiência. Na pintura o duplo aparece por meio da ideia que o pintor procura transpor para a tela de seu autorretrato, mesmo naquelas obras que não tentem representar a si mesmo. Também se desenvolve, com menos amplitude, para o campo musical, explanado pelo balé russo *Petrouchka* (1910-1911) pelo compositor Stranvinski, o balé espanhol *O amor feiticeiro* (1915), composto por Manuel de Falla, e pela ópera *A mulher sem sombra* (1919), de Strauss.

O uso de objetos também se faz importante nas narrativas que apresentam o duplo. Eles são utilizados como alegoria, para exteriorizar o eu duplo. Para Rank (2013), há uma separação nos artifícios utilizados para o duplo, antes os objetos eram os meios de exemplificar uma relação dupla, como no conto *O homem de areia* (1817), de Hoffmann. Esse foi um conto muito importante para a literatura alemã, mas também para o universo literário, pois levantou questões e explorou aspectos da psique que até então não estavam em voga. No conto, Nataniel, ainda criança, precisa ir para cama cedo e sua mãe utiliza-se da figura inventada (mas para o menino não) de o homem de areia: caso ele não durma, o ser virá arrancar seus olhos. Nataniel associa a presença dessa criatura com a do amigo de seu pai, que vem visitá-lo após o jantar.

Em uma experiência que nós, leitores, não sabemos ao certo se era sonho ou realidade, o amigo do pai mostra-se realmente quem o menino acreditava ser. Pouco tempo depois o pai de Nataniel morre e ele cresce, muda-se de cidade, mas um dia percebe que um vendedor de óculos é, na verdade, aquele que o assombrara na infância e fora responsável pela morte de seu pai. Nataniel, noivo de Clara, apaixona-se por Olímpia, a filha de um cientista vizinho, que se apresenta reservada, dança contida em uma festa na qual ela é o centro e, após declarar seu amor, o rapaz descobre que ela era, na verdade, um autômato. Atormentado, quase comete suicídio após ver, na multidão, o tal vendedor de óculos, que ele percebe continuar a perseguir-lo e lhe fazer mal.

Segundo França (2009), esse sentimento de aversão ao outro é caracterizado pelo duplo antagônico e é constituído de força graças à sensação de familiaridade que desperta no original: esse mal estar e, ao mesmo tempo em que causa repulsa, também causa atração. Isso acontece com o personagem do conto de Hoffmann já que o personagem, ao mesmo tempo em que teme o homem de areia, é fascinado por ele. A maioria de contos que trazem já essa característica do duplo dividindo o mesmo corpo com o original sendo, então, apenas um, instauram essa tendência de estranheza e intimidade. Essa ambivalência começou a ser disseminada ainda mais com o estudo do inconsciente de Sigmund Freud, que vai adotar o termo *unheimliche*, conforme veremos mais adiante.

O conto de Hoffmann traz um elemento muito utilizado nas narrativas sobre o duplo: o boneco autônomo, que na obra é Olímpia. O uso de espelhos rejuvenescedores, envelhedores e deformadores, de lupas, de bonecos de cera, de autônomos, de retratos e reflexos dá espaço ao duplo que comunga um no corpo do original. O duplo passa a apresentar-se externo, para viver como aspecto intrínseco. Rank (2013) cita a influência de Jean Paul no cenário do duplo, pois além da existência de uma duplicidade física o autor trouxe a problemática da cisão e da multiplicação do eu, utilizando-o como um duplo que persegue e também como bonecos de cera.

Se antes travava-se ou de um duplo corpóreo, que acabava desembocando na mais distante comédia de erros; ou de uma imagem idêntica desprendida do Eu e tornada independente agora nos deparamos com a forma de expressão de representação oposta da mesma constelação psíquica: são representados, a saber, duas existências diferentes na mesmíssima pessoa, separadas pela amnésia. Esses casos de consciência dupla, que também podem ser observadas clinicamente encontram múltiplas representações na literatura mais recente (RANK, 2013, p. 311-312).

O autor conhece essa mudança no caráter do duplo e também chega a comentar sobre os casos de dupla consciência como patologia psicológica, mas decide não aprofundar-se no assunto, deixando a análise mais no campo de interpretação literária. Em seu estudo cita a contribuição de Ferdinand Raimund, com a obra *O rei dos Alpes e o inimigo dos homens* (1828), na qual o objeto espelho é utilizado para a representação do duplo, já que o autor em questão utiliza o objeto para referir-se ao espelho da alma. Na história um rei, ao mirar-se nesse espelho, percebe o quanto era ruim para com seu

povo e diz ter medo de si mesmo, modificando seu comportamento logo após esse episódio.

Em um estudo sobre os aspectos semióticos do espelho, Eco (1989, p. 14) afirma que se trata de um objeto que limita a divisão entre o imaginário e o simbólico, proporcionando um fenômeno-limiar. Segundo o autor o espelho não inverte a imagem, então o que está na mão direita de quem se mira nele continua na mão direita e que é esse observador quem se imagina como aquele que está dentro do espelho e, conforme o exemplo citado por pelo autor, usa o relógio no pulso direito: “o fato é que o usaria se ele, o observador, fosse aquele que está dentro do espelho (*Je est um autre!*)” (grifo do autor).

O efeito de extensidade-intrusividade que os espelhos propagam se dá devido ao fato de nos permitirem a experiência única de nos vermos como os outros nos veem. Os espelhos não traduzem, eles registram o que está à frente deles da forma como se lhes é apresentado. São muito verdadeiros e não medem formas para mostrar o que se está refletindo como, por exemplo, não mentem o avanço dos anos. Diferente do nosso cérebro que interpreta o conteúdo capturado pela retina o espelho apenas fornece o real, sem interpretação. A experiência diante desse objeto é mágica e graças a isso é compreensível que ele tenha sido tão utilizado em obras literárias, pois a imagem refletida é singular e exhibe características de unidade e essa duplicação virtual dos estímulos que parece usurpar essa imagem estimulando, assim, a aparição de muitas possibilidades e interpretações (ECO, 1989).

De acordo com Rosset (2008, p. 84), o que caracteriza qualquer coisa no mundo é a unicidade e, por isso, por sermos únicos, temos uma ambiguidade de valores: tudo tem o privilégio de ser único e, dessa forma, não é possível fazer sua substituição desvalorizando-o, chegando a sua finitude. A morte do único é irreparável, pois não pode haver dois do mesmo e, quando ele chega ao fim, fica-se sem nada. O autor contempla essa ideia como a maior fragilidade ontológica da existência, pois a essência que constitui o único não se repete, e essa relação é “nada além de uma participação muito tênue e muito efêmera no ser” (ROSSET, 2008, p. 84).

É possível perceber em várias histórias a existência de personagens que encontram o seu duplo, como “William Wilson” (1839), de Edgar Allan Poe, e “O Horla” (1887), de Guy de Maupassant e, após o choque inicial, tentam de todas as

formas livrarem-se daquele “outro” sujeito que lhe compartilha tantas características físicas ou mentais. Após tentativas falhas de evitá-los, decidem-se pelo assassinato, mas qual não é a surpresa quando, ao ferir seu duplo, ferem também a si mesmos e assim acaba por ocorrer a morte de ambos: os dois que, na verdade, eram apenas um. Assim, concorda Bravo (2000, p. 267), quando afirma que o personagem que se duplicou “cria para si a ilusão de agir sobre o exterior, quando na verdade não faz mais do que objetivar seu drama interior – a consciência da inanidade da ‘verdadeira’ vida instaura o nascimento para a vida espiritual e heróica”.

Uma situação não anormal para o surgimento do duplo é a relação de amor com outrem, “a maioria dos apaixonados perde a confiança no seu próprio Eu ao amar uma mulher” (RANK, 2013, p. 282) e, assim, criam uma projeção do próprio Eu, dissociando-se. O autor cita como exemplo para esse comentário o romance *O retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde, romance que conta a história de Dorian Gray, um jovem que chama atenção na sociedade vitoriana pela sua beleza. Graças a ela, chama atenção de um pintor que quer eternizá-la, mas também chama a de outro cavalheiro que, convence o rapaz a manter-se eternamente daquela forma. Dorian, então, vincula sua alma ao retrato pintado que envelhece e é marcado pelas infâmias cometidas por ele, enquanto sua aparência se conserva a mesma. O amor ao qual Rank (2013) pondera é o de Dorian com a atriz Sybil, que malfadado graças ao comportamento do jovem se torna a primeira marca destrutiva do quadro, iniciando sua carreira de perversidades.

Em referência ao período romântico alemão, Bravo (2000) entende o mito do duplo usado como artifício simbólico para a busca da própria identidade que acaba levando o olhar do sujeito para dentro de si. Concomitante ao século das Luzes, também conhecido como o século da Filosofia, questões acerca do pensamento e do papel do ser humano no universo começaram a ser pensados até mesmo por homens comuns em sua existência ordinária. Pensar e questionar tornou-se posicionamento natural, o que vinha acontecendo aos poucos desde o século XVI, afinal, como diz Filho (2012), um movimento literário (nesse caso estendemos a definição para qualquer movimento artístico e filosófico) não ocorre de um dia para o outro, é necessário um percurso gradativo levando em consideração o contexto histórico.

Segundo Bravo (2000, p. 271), nesse período, o duplo significava a vitória da razão sobre o obscuro ao ser desmascarado nas obras. Com a ciência ganhando mais reconhecimento na sociedade, surgiram alguns estudos que hoje se mostram meio duvidosos, mas que ganharam muito destaque de entusiastas na época, como o Mesmerismo. Segundo a autora, com os estudos da questão dos fluidos naturais causam ao indivíduo a hipersensibilidade que proporcionam a hipnose, sonhos premonitórios e a vidência e que isso influenciou os românticos a crerem nas imagens trazidas pelos sonhos e na questão do inconsciente. “Uma continuidade liga o amorfo ao vivente. O duplo converte-se na metáfora da relação com o mundo” (BRAVO, 2000, p. 271).

No próximo tópico será discutido sobre a temática do duplo na área da Psicologia, a qual recebeu influências do período histórico anterior, ou seja, o Romantismo, como fora trabalhado no presente tópico. O campo teórico da psicologia, mais precisamente da psicanálise, começou a ganhar mais destaque em XX, mas lembremos que a questão da fragmentação do eu e obras de teor psicológico surgiram antes da psicanálise se consagrar. Para a leitura psicanalítica do duplo, conta-se com a contribuição de Freud (2012), Rank (2013) e Bravo (2000), que mesmo não sendo da área traçou uma análise histórica.

1.4. O homem é duplo – o duplo na Teoria Psicanalítica

Sigmund Freud (1856-1939), cunhado como o pai da Psicanálise, era um leitor ávido. Não é difícil encontrar em suas obras referências a textos ficcionais, que ele utilizou em caráter de exemplo à sua teoria. Além de correlações com suas bases teóricas, muitos textos são exclusivamente referentes a obras literárias como *Dostoiévski e o parricídio* (1928) no qual Freud monta uma correlação entre a vida pessoal do escritor com os temas debatidos em *Os irmãos Karamazov* (1880). O parricídio é a problemática mais investigada no referente texto e Freud analisou a relação conflituosa de Dostoiévski com seu pai, assassinado por um grupo de empregados de sua fazenda. Não obstante à análise sobre a obra russa, Freud retomou esse tema com a análise de *Hamlet* (1609), de Shakespeare, e de *Édipo Rei* (429 a.C.), de Sófocles.

De acordo com Bravo (2000), artista é um “homem-duplo”, pois ele tem como ofício encontrar a vida por trás do véu superficial das aparências. Em seu estudo sobre a trajetória do duplo através dos séculos, aponta que quando se ingressa no século XIX, a questão da homogeneidade do aspecto do duplo se perde transformando-se em heterogeneidade. Aqui não falamos mais sobre dois indivíduos que partilham características comuns, mas em um mesmo indivíduo que se desdobra em seu próprio duplo: a fragmentação do eu galga degraus e ganha espaço na sociedade que, adentrando ao campo científico e filosófico e distanciando-se do pragmatismo religioso, começa a ver a si mesmo como um ser complexo.

Sobre esse dilaceramento externalizado pelo indivíduo, a autora interpreta e afirma que “o sujeito freudiano dividido aparece na literatura antes de ser teorizado” (BRAVO, 2000, p. 276). Esse sujeito é heterogêneo e essa dualidade pode ser traduzida de formas diferentes na literatura através da utilização de conceitos psicanalíticos nos quais o ego ideal entra em choque com o ideal do ego, causando a dissociação. Como os primeiros estudos sobre o inconsciente surgiram no cenário do início do século XX, a literatura também ganhou novos processos interpretativos e ampliou sua gama de teóricos debruçados em prol de seu desenvolvimento. Antes a literatura, por muitas vezes, apresentava ou denunciava o modo de vida social, era um retrato político da sociedade da época e foi se expandindo para o comportamento psicológico das personagens, ganhando uma relação fertilizadora.

Um pouco depois da metade do século XIX, essa concepção já vinha mudando e obras como *Crime e Castigo* (1866), de Fiódor Dostoiévski, foram publicadas. Outras obras apresentam, como nesse exemplo, narração em primeira pessoa transbordando em angústias e perturbações psicológicas de um personagem sofrendo uma situação limite. Não obstante, o autor russo contempla um vasto conjunto de obras que discutem sobre questões intrínsecas ao ser humano como culpa, ódio e melancolia, tendo como cenários ambientes hostis e de miséria. Além de sua contribuição com aspectos psicológicos bem impregnados nos personagens, Dostoiévski publicou *O duplo* (1846) que, como esclarece o título, traz no enredo este tema sob os holofotes.

Para Rank (2013), foi com essa obra que o tema ganhou representação psicologicamente aprofundada. Na obra, Yákov Goldyádkin, funcionário público de postura hesitante e desconfiada, conhece alguém exatamente igual a ele, mas com uma

personalidade completamente diferente. Seu duplo é tudo o que ele gostaria de ser e conquista a simpatia e o respeito dos demais, tanto que estes nem conseguem perceber a semelhança com Goldyádkin.

O francês Guy de Maupassant foi outro autor que contribuiu para o século XIX, com textos que delineavam o profundo da mente humana. O autor muito escreveu sobre a sociedade burguesa francesa e as atrocidades da guerra franco-prussiana, apresentando o sofrimento daqueles que voltam da guerra com cicatrizes mais profundas que no corpo físico. Maupassant escreve sobre a mente marcada desses homens e daqueles que ficaram esperando os muitos que não voltaram, mas é no campo do fantástico que semeia a literatura com personagens acometidos por angústias e loucura.

Segundo Kon (2009), muito se comentou sobre os contos publicados nessa época como “A mão” (1883), “O tique” (1884), “A confissão (1885)”, e o já mencionado “O Horla” (1887), sendo frutos da mente deteriorada de Maupassant, que sofria com a sífilis. Mas seu primeiro conto publicado “A mão do esfolado” (1875), já mostrava seus traços fantásticos e apontava a complexa perspectiva do autor sobre a mente humana e suas estranhezas. Maupassant, considerado um autor realista, tem um vasto trabalho no campo do fantástico, mas nada impede que concebamos esses contos menos realistas, uma vez que foi por meio do fantástico que ele falou sobre a realidade interior e os conflitos da mente vividos por personagens inseridos na sociedade que ele conhecia e criticava.

Freud, em 1930, recebeu o renomado prêmio Goethe, em Frankfurt, graças à sua habilidade de escrita e devido a contribuições para um campo científico. Sempre muito interessado em adentrar aos mundos inventados pelos escritores, foi leitor por toda a vida além de se corresponder por cartas com muitos autores renomados de sua época. A mente inquieta e astuciosa do psicanalista austríaco fê-lo diferente em sua área de atuação. Formado em Medicina, quase escolhendo o curso de Direito, foi além da psiquiatria organicista e biologista e começou a analisar a mente por um viés analítico. Muitos de seus conceitos básicos foram formulados, reformulados e afirmados durante o seu percurso na psicologia. Ele é o responsável por uma vasta obra teórica e por compilados extensos de cartas, pois, devido ao seu interesse por muitos campos do conhecimento, trocou diversas cartas por muitos anos com personalidades que viriam a se tornar outros estudiosos importantes, como Carl G. Jung e Otto Rank.

Freud contribuiu também para a literatura fantástica, que leva muito em consideração o seu texto *Das Unheimliche* (1919), na tradução brasileira *O estranho* (2014), também possível encontrar em algumas traduções de outros países como *O sinistro* e *O inquietante*. Mas por que esse texto é tão importante para o campo na literatura fantástica? O conceito de “estranho” (na tradução mais próxima do sentido almejado) é aprofundado, nesse texto, desde a sua concepção semântica até a aplicabilidade dentro da teoria psicanalítica. Pelo dicionário germânico de Daniel Sanders, em 1860, o verbete *heimlich* tinha o significado de “familiar, pertencente à casa, acolhedor” (FREUD, 2014, p. 36) e na Silésia (região dividida entre a Polônia, República Tcheca e Alemanha) o sentido abrangia a alegre e sereno.

Após as transformações da língua o verbete passou a não ser mais unívoco e a ser compreendido, também, como algo a se manter escondido, oculto, associado ao ato de dissimular para alguém, ou ainda, suspirar, chorar. Entendemos pelo prefixo UN o equivalente ao A em português: a partícula que nega. Se *heimlich* era familiar, *unheimliche* se dava ao não familiar, misterioso, o que não é doméstico ou íntimo, estranho; mas também por questões de mutações linguísticas, no dicionário é possível encontrá-lo referente a algo que, ao mesmo tempo em que é familiar é estranho. Segundo Freud (2014, p. 33), “o estranho seria aquela parte do eu que causa horror, que remete ao velho conhecido, ao que é familiar há muito tempo”. Assim, *heimlich* é uma palavra que carrega ambivalência em seu significado até chegar a seu contrário, que seria o *unheimliche*.

Freud cita alguns nomes referenciais em seu texto, como Schelling, que afirma que *unheimliche* é tudo o que deveria permanecer oculto, mas veio à superfície, seria, então, referente ao conceito de inconsciente, aquilo de que não se tem conhecimento, ainda obscuro e inacessível. Conforme mencionado anteriormente, Freud considerava bastante o conteúdo de obras ficcionais, ele tinha um olhar analítico e clínico, conseguindo aplicar seus conhecimentos ao que lia.

Nesse texto, temos um estudo aprofundado sobre o conto “O homem de areia” (1816), do alemão E.T.A. Hoffmann, comentado anteriormente. O psicanalista faz uma explanação desde as primeiras linhas do conto até o seu desfecho encontrando na obra muito conteúdo reprimido, fala sobre o conceito de castração (destacando o uso dos

olhos, recurso que se mostrou muito comum em textos fantásticos) e também sobre conflitos paternos, negação do eu e objetos recalçados.

No enredo temos a presença da fascinante boneca Olímpia, sobre quem o protagonista, Nataniel nada sabe acerca de sua natureza mecânica, chegando a se apaixonar e dedicar a ela o amor que antes pertencia a sua noiva, Clara (JETSCH, 1906, *apud* FREUD, 2014). Pode ser destacado aqui a presença do boneco, a forma artificial e inanimada, o fato de parecer vivo, além de caber aqui os exemplos já comentados também por Rank (2013), como os bonecos de cera, os autônomos, mas, além disso, também podem ser mencionados os ataques epiléticos e a loucura como situações que despertam em nós o sentimento do estranho. Uma boneca faz parte no cotidiano, todos já viram uma, tiveram contato, mesmo que indiretamente, mas quando esta ganha vida, embora seja familiar, instaura um sentido de estranheidade.

Freud (2014) aponta várias questões que despertam a sensação de estranheza até chegar ao que ela representa dentro de sua teoria. Ele destaca o despertar dessa sensação quando, por exemplo, passamos várias vezes pelo mesmo local, fazendo o mesmo caminho, de forma inconsciente ou quando o mesmo número aparece a nós em vários momentos diferentes em um curto espaço de tempo; ele fala que essas repetições, muitas vezes chamadas coincidências, são familiares, uma vez que não nos é novo, mas que nos perturbam, pois são estranhas. Ele fala sobre a estranheza de pessoas com aparência muito similar, que podemos ver como uma duplicidade e de como, na literatura, as histórias que levam pessoas-espelho a compartilharem vivências e sensações, desenvolvendo um processo de identificação, que sempre suscitam essa percepção de estranheza.

Freud conheceu o trabalho de Rank, com quem manteve algumas correspondências, e ressalta três pontos que chamaram sua atenção sobre o duplo: a interpretação do duplo como um espírito protetor, que muitas vezes nasce com a gente e se identifica por meio da sombra; o medo da morte e o surgimento do duplo como uma forma de negá-la, viver por meio do desdobramento do eu; e a leitura da alma como sendo a primeira sócia do corpo. Freud chega à conclusão que nem tudo que é novo e o não familiar é terrível, mas é compreensível que algo novo cause estranhamento.

Sobre o duplo como forma de negação, o autor comenta sobre a cultura do antigo Egito, na qual moldavam os mortos em um material que fosse representar sua

presença e “[...] essas representações brotaram do solo do ilimitado amor-próprio, do narcisismo primitivo, [...] e coma superação dessa fase, altera-se o presságio do sócia, de uma garantia para se continuar a viver para o estranho arauto da morte” (FREUD, 2014. p. 54).

Também quando o homem consegue realizar uma autoavaliação, capacidade das eras primordiais, ele gera um duplo, “torna possível satisfazer a antiga ideia da representação do sócia com novo conteúdo, atribuindo-lhe uma variedade, sobretudo à autocrítica parece como pertencente ao antigo narcisismo ultrapassado da era primordial” (FREUD, 2014 p. 55). Então, assim como afirma Ignatti (2011, p. 59), essa autoavaliação nos proporciona uma nova visão do duplo, como uma “autocrítica daquilo que o indivíduo deseja, mas não realiza”. Esse aspecto do duplo, e um caso patológico, não evolui e transforma-se em consciência, mas “volta” como um crítico das próprias ações, agindo como uma ameaça. Temos aí a relação dos duplos com seres malignos, que perseguem e amaldiçoam seus originais até, muitas vezes, levá-los à morte.

De acordo com Lamas (2004), após a leitura do referente texto de Freud a respeito do sentimento do estranho, o autor utiliza-se de duas ideias, sendo elas: a angústia causada por um processo de repressão que causa a estranheza, pois o conteúdo não é novo, mas íntimo à vida psíquica, apenas a repressão o tornou distante. É algo oculto que se manifesta, e no que alcança ao duplo ou ao outro eu, surgem as pessoas idênticas e que compartilham experiências primevas, comportamentos espelhados, como que transmitidos por meio da telepatia. “Um indivíduo pode identificar-se com outro de tal maneira que substitui em seu próprio eu por um estranho, ou hesita sobre sua própria identidade. Freud (1981) chama a isso de duplicação e divisão/intercâmbio do eu” (LAMAS, 2004, p. 156).

Os sócias se transformam em uma presença que causa horror e Freud (2014) exemplifica: assim como os deuses que, após sofrer com a decadência religiosa, tornam-se demônios para o autor o estranho aparece quando esse sócia é composto de uma formação das eras primordiais, que foi superada pela alma. Simplificadamente é como se algo que deveria ter sido superado foi, na verdade, arquivado, tornando-se inconsciente, mas conseguiu sair do local onde estava guardado para a luz.

[...] todo afeto de uma moção de sentimento é convertido em medo pelo seu recalque, entre os casos do que provoca medo haverá um grupo no qual se mostra que o que provoca medo é um recalque recorrente. Essa espécie de algo que provoca medo seria precisamente o estranho, e com isso deve se identificar se ele próprio é originalmente amedrontador ou se foi revestido por outra afecção (FREUD, 2014, p. 62).

Esse conteúdo “arquivado” é o que Freud chama de recalque e “se essa for realmente a natureza secreta do estranho, o estranho não é realmente nada novo, e sim muito familiar à vida anímica, que a ela só se tornou estranho pelo processo de recalque” (FREUD, 2014, p. 62). Entendemos que a construção do duplo, sob o viés dos conceitos freudianos, está relacionada com o narcisismo primário que tenta proteger o ego infantil, como uma das etapas mais ancestrais, que depois tende a ser superado. Quando não, na tentativa de se conservar, a mente cria o duplo e este passa a incomodar e assustar.

O conceito de estranho de Freud norteou muitos estudos acerca do fantástico e sempre é citado como texto basilar para outros temas relacionados a este assunto. O pai da Psicanálise reconhecia o valor das obras literárias e as habilidades dos escritores quando eles conseguiam expressar, por meio de personagens, tantas questões inerentes à humanidade como dúvidas, conceitos, problemáticas psicológicas, conflitos infantis não sanados e, claro, a busca pelo eu.

Para França (2009), o duplo é uma espécie de *mimesis*, pois se origina de um indivíduo, mas não possui a mesma condição que esse. No instante em que é criado já não é mais o eu original, pois possui a sua própria essência, assumindo o status de Outro, mas também não o é por inteiro. O autor continua e diz que o duplo manifesta-se de várias formas e uma delas é a *persona* (arquétipo fundamentado por Jung), que representa as máscaras utilizadas por nós para desempenhar os papéis sociais impostos no cotidiano, às vezes tão bem executadas que essa duplicidade se converte a outro ser extrínseco, como caráter de desdobramento do eu.

Como não poderíamos deixar de mencionar, temos Rank (2013) com seu aprofundado estudo sobre o duplo, no qual considera desde os aspectos historiográficos aos literários e depois, aos psicológicos. O autor utiliza-se da palavra “sombra” para entender melhor o processo do duplo em um contexto no qual podemos compreender sombra como o aspecto que a ausência de luz proporciona a um objeto e que nasce

conosco, no sentido denotativo, ou indo mais a fundo, em um sentido conotativo, àquilo que não recebe luz (consciência) e continua na escuridão (inconsciência).

Quando estudamos sobre o sentido denotativo, Rank (2013) pesquisa o significado desde as culturas primitivas às mais atuais, trazendo associações como a sombra, o medo, a doença, o receio que algumas culturas tinham que os filhos nascessem semelhantes aos pais, pois assim teriam roubado um pedaço do seu tempo de vida. Também o receio de carregar o mesmo nome e, graças a isso, apossar-se de alguma parte daquele que recebeu o nome primeiro. Na cultura europeia, tinha-se o pensamento que uma pessoa tinha que morrer caso a outra carregasse seu nome na mesma família.

O autor comenta sobre a defesa do ego contra o narcisismo, que pode se manifestar por dois vieses muito distintos: o medo perante a própria imagem refletida no espelho (eisoptrofobia, do grego *eis* (em) e *optikos* (visão) mais o sufixo *fobia* (medo)) e o medo da perda da sombra ou da imagem no espelho. Porém, aqui não há perda, há um fortalecimento que só prova o excessivo interesse no próprio eu (assim explica a aparente contradição da perda dela com sua perseguição). Na constatação psicológica do conflito mental que cria o duplo ele é a projeção de uma divergência interna e, na sua realização, há uma qualidade de libertação interior, que traz ao mesmo tempo alívio e o desencadeamento do medo de confronto. Sobre a atitude de criar divisão interna e projeção:

O sintoma mais evidente desse estado psíquico parece ser um forte senso de culpa que obriga o herói a não assumir a responsabilidade de certos atos de seu ego, mas sim transferi-la a um outro Eu, um duplo, que personificou o próprio diabo, ou que seja criado a partir de um pacto diabólico (RANK, 2013, p. 1121).

Dando continuidade ao estudo do duplo, o autor dedica um capítulo para recorrer a um tema bastante polêmico quando falamos sobre o autor e sua obra literária, o criador e a sua criatura considerando a influência da vida ou o momento vivido pelo autor quando ele escreve um livro. Rank faz um apanhado de textos que trazem o tema do duplo como principal ponto e analisa as personalidades dos autores que os escreveram. Entretanto, segundo o teórico, ele não pretende analisar a vida e criação dos autores, mas um aspecto da constituição psíquica deles para comprovar convergências

das reações nas obras. Os autores analisados tiveram, ao que ele denomina, uma vida excêntrica. Recorriam ao uso abusivo de bebidas alcoólicas para buscar inspiração ou alentamento diante de dificuldades financeiras ou pessoais, o que muitas vezes abria caminho para maior procura de sensações aprazíveis no ópio, lançando-se ao sexo também como válvula de escape.

Segundo Rank essas “personalidades patológicas” excederam o limite da neurose normalmente admitida entre os autores, reconhecendo-os como figuras que geralmente apresentam comportamentos diferenciados dos demais. Ele cita como exemplos os germânicos E.T.A. Hoffmann (1776-1822), autor de uma vasta obra com o tema do estranho e algumas com o duplo; Jean Paul (1763-1825), autor da obra *Siebenkäs* (1796) na qual, pela primeira vez, aparece a palavra *Doppelgänger*; Goethe (1749-1832), autor do famoso *Fausto* (1832), que levou mais de sessenta anos para ser finalizado, que traz o pacto entre um cientista idoso e o diabo; Chamisso (1781-1838); Heine (1797-1856); Ferdinand Raimund (1790-1836); os franceses Guy de Maupassant (1850-1893), autor de contos ilustres como *O Horla* (1887) e *A mãe dos monstros* (1883) que trazem temas dentro do fantástico, como o grotesco e o duplo; Musset (1810-1857); o americano Edgar Allan Poe (1809-1849), responsável por inúmeros contos que influenciaram grandes outros escritores, principalmente *William Wilson* (1839); e o russo Dostoiévski (1821-1881), a quem o autor dá mais atenção pela complexidade de suas obras e de sua vida.

Após um estudo acerca do modo de vida deles, Rank (2013) apresenta uma amplidão de comportamentos disfuncionais. A maioria acreditava na realidade dos duplos e alguns diziam ter tido experiências com os seus próprios em visões. Chamisso dizia viver com seu duplo enquanto ele aspirava pela bondade, pelo belo e pelo verdadeiro, seu duplo aspirava pela covardia e hipocrisia. Maupassant apresentava uma postura perturbada, sua mãe era diagnosticada como histérica (assim como a mãe de Hoffmann) e sua relação com o marido e filho era bastante conturbada. Ele fora internado no fim da vida pelo patológico medo da morte e os delírios de perseguição que foram se instalando graças ao desenvolvimento da sífilis que contraiu quando jovem.

Sobre Edgar Allan Poe até hoje se tem como mistério o motivo de sua morte, o que se sabe é que ele foi encontrado sofrendo de *Delirium Tremens* na rua, morrendo poucas horas depois. Sua vida foi permeada por perdas, frustrações amorosas e

profissionais, o que lhe acarretou um grave vício por álcool consumindo altos níveis por dia. Rank (2013) acha no mínimo curioso como a vida desses autores acabou sendo, de alguma forma, retratada por seus personagens no decorrer da vida, em contos ou em romances, com a presença do fantástico sendo notável: “a predileção pelo tema, além da dependência literária e da idealização, torna psicologicamente compreensíveis as configurações extremamente semelhantes do tema na natureza e nos traços característicos do tipo que temos descrito” (RANK, 2013, p. 745).

A decisão de dividir os tópicos acerca do estudo do duplo pela psicanálise e pela psicologia analítica é simples, pois as linhas são distintas dentro da psicologia e compreendem leituras particulares. No seguinte tópico será comentado sobre o conceito do arquétipo da sombra, trabalhado por Jung (2000; 2015).

1.4.1. Jung e o conceito de sombra

Além da Psicanálise trazendo o conceito do desconhecido familiar, temos em Carl G. Jung o conceito de *sombra*, na Psicologia Analítica. O autor suíço trouxe significativas contribuições para o mundo acadêmico e psicológico com seu estudo sobre os arquétipos da personalidade. Os arquétipos são imagens primordiais que, por repetirem-se muitas e muitas vezes, ficaram armazenadas no inconsciente coletivo. Toda pessoa traz dentro de si o arquétipo da sombra – a parte que escondemos do mundo e, algumas vezes, de nós mesmos. Nesse quadro, Franco (2006), fazendo uma leitura da teoria da sombra, diz que os indivíduos são acompanhados por uma sombra, que seria a representação do que não aceitamos na visão que temos de nós mesmos. “Como personificação do negado e reprimido, a sombra busca sempre ser reconhecida para assim ser assimilada pelo ego através de uma constante irrupção a consciência” (FRANCO, 2006, p. 4).

Jung, entre os anos de 1957-1959, esteve aberto a perguntas na cidade de Winterthur e suas respostas foram gravadas e transcritas por um dos ouvintes. Nesse círculo de questionamentos, Jung (2015) respondeu sobre alguns temas e, entre eles, a sombra. Por ser um grande estudioso de simbologias e religiões seus exemplos são oriundos geralmente desses campos e quando perguntado sobre o arquétipo da sombra ele afirma que vivemos em um mundo de opostos. Ele explica sobre o Deus no Novo

Testamento dizendo que, embora seja uma figura de amor e de perdão, também pode ser visto como terrível, citando o exemplo do sacrifício do filho. Deus teria que ser opositivo ou não haveria energia, assim como não haveria luz se não houvesse escuridão e vice-versa.

Nós também somos compostos de dualidade, nossa construção psíquica espelha-se nisso e muitas vezes não nos damos conta, pois os arquétipos são o que há de mais óbvio e, graças a isso, é difícil notarmos sua presença “pois a sombra é um arquétipo e ela age tomando-nos, apoderando-se de nós” (JUNG, 2015, p.62). Para o autor, quando confrontados com a ideia da sombra, passamos a impressão que sabemos lidar com ela, mas ninguém se questiona como ela lida conosco.

Segundo Jung (2000), mesmo se nós conseguirmos reconhecer e suportar a nossa sombra, não seria de forma completa, apenas o que poderíamos ter feito é trazê-la ao inconsciente pessoal (único do indivíduo, que corresponde ao conceito freudiano de inconsciente), pois a sombra é parte da personalidade e não é passível de argumentos ou racionalização (uma justificativa reduzida e lógica que nós mesmos damos a alguma atitude ou pensamento). A tentativa da dominação da sombra, segundo o autor, mostra ao indivíduo sua própria impotência e temos que lembrar que ela não necessariamente significa algo negativo, mas alude a questões que estão inconscientes.

Ela representa o encontro conosco mesmos, o que podemos concordar sem titubeações em ser uma das tarefas mais difíceis para o ser humano realizar, destinada aos sábios. Jung compara a sombra a um desfiladeiro, pois para entrarmos em contato com ela devemos descer ao mais recôndito de nós mesmos.

Mas para sabermos quem somos, temos de conhecer-nos a nós mesmos, porque o que se segue à morte é de uma amplitude ilimitada, cheia de incertezas inauditas, aparentemente sem dentro nem fora, sem em cima, nem embaixo, sem um aqui ou um lá, sem meu nem teu, sem bem, nem mal. É o mundo da água, onde todo vivente flutua em suspenso [...] onde sou inseparavelmente isto e aquilo, onde vivencio o outro em mim, e o outro que não sou, me vivência (JUNG, 2000, p.31-32).

Aqui vemos que mesmo que Jung não tenha feito o mesmo que Freud, ou seja, analisado obras ficcionais com embasamento de sua própria teoria, a Psicologia Analítica, da qual Jung é precursor, também trata de temas muito pertinentes para o

campo literário. A sombra, por mais que seja um arquétipo juntamente com vários outros explorados por Jung, representa muito do que os personagens vivenciam em suas histórias, principalmente no que diz respeito à questão do duplo.

Dessa forma, experienciar o outro e ser experienciado pelo outro é uma prática que acompanha-nos desde Plauto em suas comédias até o duplo pós-romântico. Por mais que Jung não tenha analisado obras, cita duas que apresentam a sombra e que, como já vimos em outro momento, seus autores consideráveis se considerados em relação aos estudos do duplo. Trata-se de *Fausto* (1832), de Goethe, que mostra a relação do médico Fausto com a figura do diabo Mefistófeles, que aparece para mostrar um mundo que aquele não conhecia. E *O elixir do diabo* (1816), de Hoffmann, que apresenta um nobre idoso que, à beira da morte, pede ao seu filho que lhe dê o elixir da vida quando este apresentar seu último suspiro. Na sequência o filho não cumpre a promessa e guarda para si, quando dali a muitos anos apresentará a mesma situação, mas não será revivido por inteiro.

Em referência a essas obras, Jung (2000) aponta a figura da sombra como personificação do conteúdo que o sujeito não reconhece em si, mas o incomoda, direta ou indiretamente.

O estudo e a ampliação da Psicologia no século XX marcaram a sociedade e em face às modificações nesse período é necessário olharmos para a coletividade e suas impressões de mundo. O duplo ganhou um novo viés pelos conceitos freudianos e junguianos, mas também podemos olhar de uma forma social, uma tendência de visão histórica e política do lugar que as pessoas estavam e que almejavam. A sociedade deixou de ser regida pelo clero, perdeu também muito do despotismo da monarquia para dar lugar, pelas revoluções industriais sofridas, ao povo e o duplo sofreu mais essa alteração começando a representar o desejo ao poder e ao pertencimento à convivência social.

Temos em Bravo (2000), contribuições pertinentes quanto ao duplo por vários vieses, por ela já foi falado sobre a transformação do duplo pelos séculos, de acordo com o período pelo qual a sociedade estava passando e o que os cidadãos queriam ou buscavam. Ela diz que o duplo heterogêneo faz parte da condição do ser humano, pois a confrontação com seu duplo é um tipo de catalisador das metamorfoses do herói. Sob o ponto de vista freudiano é a busca pela verdadeira identidade que marca a presença do

duplo e o estudo do inconsciente deu nova roupagem às questões da ambiguidade do homem. Esse inconsciente, muitas vezes, é representado pelo discurso do outro para o original, sua própria consciência personificada à sua frente, muitas vezes no papel de perseguidor, de presença incômoda.

Além da análise sob o viés da Psicanálise, Bravo (2000) correlaciona o tema do duplo com o processo histórico da Revolução Industrial, forte fator na transformação da economia e da sociedade na época afirmando que “o sujeito dividido, tal como aparece na literatura sob a forma do duplo perseguidor, é testemunho da profunda mudança, quanto à concepção do eu” (BRAVO, 2000, p. 278). Vale constatar, nesse contexto, que o duplo que age como perseguidor possui as características requeridas pela vida social, com mais sucesso e mais postura frente às mudanças enquanto que seu original sente-se distante do sucesso nesse meio.

Assim, quando chega o século XX, os personagens das obras recebem uma preocupação moral e o duplo é utilizado como alegoria da metamorfose do indivíduo nessa sociedade. A autora postula ainda a presença do tema do duplo não apenas referente aos heróis, mas à dualidade espaço-temporal. Ela destaca a representação do encontro do Oriente com o Ocidente por meio dos autores Arthur Rimbaud (1854-1891) e Hermann Hesse (1877-1962) e do Novo Mundo com o Velho Mundo.

Na primeira parte do segundo capítulo será exposto quanto à poética de Lygia Fagundes Telles, a autora em análise. Pretende-se apresentar sobre os temas recorrentes em sua escrita, o qual Silva (2001) trata por mitoestilo, o modo de construção de seus personagens e do espaço. A discussão será em conjunto com fragmentos de fala da própria autora retirados de uma entrevista realizada em 1998, bem como o uso de trechos de alguns contos que permitem ilustrar o que será apresentado. Depois entraremos com a análise dos contos “Tigreia”, “WM” e “A mão no ombro”.

CAPÍTULO II – O DUPLO EM LYGIA FAGUNDES TELLES

2.1. Poética Lygiana

Na literatura de Lygia Fagundes Telles não predomina o tema do fantástico, mas alguns contos o margeiam ou se incluem nele. Lygia ganhou destaque na literatura brasileira pela sua habilidade de tratar dos mais diversos sentimentos humanos por um olhar dúbio, às vezes muito sutil e, noutras, muito intenso. Sua narrativa tem força, beleza e astúcia como a própria autora que, pelas tessituras de outros escritores como Carlos Drummond, Hilda Hilst, Rachel de Queiroz, reconhece na sua personalidade uma correspondência com a sua escrita. José Saramago, um de seus admiradores, relatou guardar uma sensação de que a conhecia desde sempre. Ele tinha a certeza de que não passou a conhecê-la um dia, em algum momento, ou mesmo a reconheceu quando a viu pela primeira vez; ao vê-la apenas foi tomado por uma sensação de que sempre a conheceria.

Em uma conversa com Fagundes Telles sobre a memória, ele suscitou o caleidoscópio, pois os vidros quando organizados de uma forma, após um movimento, dispõem-se de modo diferente, preservando os elementos vislumbrados anteriormente. Assim, seria também a memória que “manipula recordações, organiza-as, compõe-nas, recompõe-nas, e é, dessa maneira, em dois instantes seguidos, a mesma memória e a memória que passou a ser” (SARAMAGO, 2002, p. 18) e compara Telles a um vidrinho sempre presente em seu próprio caleidoscópio.

Telles consegue transcrever em seus contos a ambiguidade intrínseca ao indivíduo que, mesmo em ambientes comuns, realizando afazeres cotidianos, consegue ser complexo, pois a mente está além do ordinário e a maestria da escrita de Telles faz-se presente em toda a sua obra, mas principalmente em seus contos, tão profícuos. Neste raciocínio, sustentamos a importância, para as narrativas fantásticas, em conhecer e saber reconhecer a modalidade do fantástico não óbvio da autora que atesta, em seus contos, uma notável capacidade de transformar o cotidiano em uma rica teia de eventos, possibilitando ao leitor diversos sentimentos, tais como dúvida, fascínio, incômodo, deleite, etc.

Escolhemos para análise três contos de Lygia Fagundes Telles com a temática do duplo que proporcionam mais de uma interpretação. Os contos são “Tigrela”, “WM” e “A mão no ombro” e estão no livro *Seminário dos Ratos* (2015), todos adotam o duplo como instrumento para adentrarmos em proposições bem diferentes do ser humano. Mas, antes de nos aprofundarmos nos contos supracitados, falemos sobre a poética da escritora, que desde criança conta histórias e é tocada por elas.

Nascida Lygia de Azevedo Fagundes em 1923, na cidade de São Paulo, filha de uma pianista e de um procurador e promotor público, mudava-se de cidade constantemente pelo cargo do pai. Assim, passou por muitas casas, muitos cenários e muitas babás que engrandeceram seu repertório de lendas e de fábulas. Ainda não alfabetizada, contava-as às outras crianças, mas sempre modificando um personagem ou uma cena e, quando aprendeu a escrever, guardou as histórias em seus registros.

Ao contrário do que poderiam supor, o curso que escolhera ingressar foi Educação Física e depois Direito, sendo umas das poucas alunas mulheres. Casou-se em 1947 com Gofredo Telles Júnior, de quem adotou o sobrenome e com quem teve seu único filho, que recebeu o nome do pai e está presente em várias dedicatórias de suas obras. Como em 1960 no Brasil o divórcio ainda não era permitido, separou-se e assumiu um relacionamento em 1963, com o crítico de cinema Paulo Emílio Sales Gomes, de quem hoje é viúva, ação que repercutiu muitas críticas e julgamentos sociais.

Lygia Fagundes Telles não correspondia às expectativas da sociedade desde a juventude e não demonstrava se importar com isso. Intensa na vida pessoal, também mostra essa intensidade em seus escritos. Financiada pelo pai em 1938 publicou *Porão e Sobrado*, um livro de contos já não mais reeditado por ordens da própria escritora que o considera, juntamente com *Praia viva* (1944), escritos ainda imaturos e não merecedores de atenção. Em 1949, publica seu terceiro livro de contos *O cacto vermelho*, que recebeu o Prêmio Afonso Arinos, da Academia Brasileira de Letras.

Mas é com *Ciranda de pedra* (1954), seu primeiro romance, que realmente se estabelece como uma escritora renomada no meio acadêmico a partir do qual ela mesma considera sua estreia como escritora. Fora ele seus outros romances são *Verão no Aquário* (1964), *As meninas* (1973), *As horas nuas* (1989). Já seus livros de contos são mais de vinte, fora as antologias organizadas por ela mesma. Entre os prêmios nacionais e internacionais que constam em sua carreira pode ser assinalado que ela foi agraciada

duas vezes com o Prêmio Camões e quatro vezes com o Prêmio Jabuti. Em 2016, foi indicada ao prêmio Nobel de Literatura, sendo a primeira autora brasileira nessa posição. Hoje ocupa a cadeira 16 da Academia Brasileira de Letras.

Embora seus livros de contos sejam mais profícuos que seus romances, a autora garante não haver predileção pela escrita de um ou de outro. Quando pensa na história, às vezes ela lhe vem pungente, rápida, perfeita para poucas páginas, outras vezes são mais personagens e mais tramas, então sabe que escreverá um romance. Seja qual gênero literário enveredado por ela, é verdade que a autora apresenta preferência por alguns temas, por elementos narrativos e por aspectos específicos de escrita, construindo, assim, uma poética própria. Começemos a falar de uma cor presente sempre que possível em suas narrativas, de forma bastante consciente: o verde. Em uma entrevista concedida em 1998 para *Os Cadernos de Literatura Brasileira* (2002), ela explica o motivo da ênfase:

Meu pai jogava baralho e roleta. Sempre que perdia, virava-se para mim, apalpando os bolsos vazios e dizia, esperançoso: ‘Amanhã a gente ganha’. Na roleta, gostava de jogar no verde. Eu, que jogo na palavra, sempre preferi o verde, ele está em toda a minha ficção. É a cor da esperança, que aprendi com meu pai (TELLES, 2002, p. 10).

Não apenas em alguns títulos de contos (como, por exemplo, “Antes do baile verde” e “Verde lagarto amarelo”), mas em detalhes pontuados em quase todas suas narrativas, seja no anel em um dedo perdido na praia, como em “O anel”: “Era um dedo anular com um anel de pedra verde preso ainda à raiz intumescida” (TELLES, 2012, p. 243); no rio onde um barco viaja em uma noite festiva, como em “Natal na Barca”: “– De manhã esse é quente – insistiu ela me encarando. – Quente? – Quente e verde, tão verde que a primeira vez que lavei nele uma peça de roupa, pensei que a roupa fosse sair esverdeada” (TELLES, 2010, p. 116); na recorrente imagem das folhagens, como em “O encontro”: “Em redor, o vasto campo. Mergulhado em névoa, o verde era pálido e opaco” (TELLES, 2012, p. 890).

Ou nos detalhes que, se ganhassem outra cor, não seriam tão marcantes, como em “Gaby”: “As mãos. Deteve o olhar no relógio verde-profundo através das lentes verdes dos óculos. O tempo verde. Amadureceria um dia, pensou e sorriu porque achou

o pensamento bonito” (TELLES, 1999, p. 1882) e “A medalha”: “Calçava e descalçava o sapato decotado, com uma fivela de pedrinhas verdes” (TELLES, 1999, p. 87) e em “O espartilho”: “Sem saber por que, abri assim meio ao acaso a gaveta dos seus novelos de lã e vi o novelo verde” (TELLES, 1999, p. 723); nos vários pares de olhos verdes de seus personagens, como novamente em “O espartilho”: “Às vezes ele se deita na almofada do chão e fica horas e horas imóvel, ouvindo, os olhos verdes brilhando tanto, como brilham seus olhos quando apegado a luz e me deito ao seu lado” (TELLES, 1999, p. 502) e “Deus devia guardar ainda o tio Maximiliano com seus maliciosos olhinhos verdes. ‘Toda a nossa família tem olhos verdes’. E minha avó fixou em mim os olhos verde-água” (TELLES, 1999, p. 285) ou, para finalizar os exemplos, no tema da festa toda dedicada à cor, no caso de “Antes do Baile Verde”:

Sentando-se na cama, a jovem abriu sobre os joelhos o saiote verde, usava biquíni e meias rendadas também verdes. [...]

- Ficou bonito, Tatisa. Com o cabelo assim verde você está parecendo uma alcachofra, tão gozado. Não gosto é desse verde na unha, fica esquisito.

Num movimento brusco, a jovem levantou a cabeça para respirar melhor. Passou o dorso da mão na face afogueada.

- Mas as unhas é que dão a nota, sua tonta. É um baile verde, as fantasias têm que ser verdes, tudo verde (TELLES, 2010, p. 58).

Esses são apenas alguns exemplos do constante uso da cor da esperança que aprendera com o pai. Ao falar dele demonstra muita afeição à sua lembrança e conta que entre eles havia uma grande ligação, pois ambos eram sonhadores e um pouco desgarrados da realidade. Na entrevista não menciona que o hábito dele muitas vezes levou a família a dificuldades financeiras, pois ela pontua somente o que evocava daquelas inúmeras perdas.

Assim, a partir de um olhar minucioso para suas obras que busque estabelecer relações entre elas nos permite afirmar que não foi apenas a cor que ela manteve dessas idas às casas de jogos, mas o olhar sutil, para além da superfície, das oscilações da vida. Na entrevista de 1998, Lygia Fagundes Telles demonstrou como a relação com seu pai se perpetuou em sua vida, quando questionada sobre o próximo romance que escreveria: “Tudo isso é um jogo, não é? Se este livro não der certo, eu não vou arrancar os cabelos. O outro dará. Lembro do meu pai: ‘Amanhã a gente ganha’. É o jogo, é o jogo” (TELLES, 2002, p. 43).

Mas para além do porquê da preferência, é curioso saber que o verde é uma cor recorrente nas narrativas fantásticas. Conforme Lamas (2004), o verde simboliza a ambiguidade pela sua polaridade: tanto o broto da árvore é verde e remete à vida quanto o mofo que cobre as superfícies também é e nos remete à putrefação. É uma cor conhecida por significar a transição, estar no meio dos pólos e, com isso, ser indefinida. O aspecto do duplo da cor é o maior motivo pelo qual aparece diversas vezes em contos e romances fantásticos, pois a transicionalidade toca dois mundos distintos e distantes, carregando em si a dicotomia. Os três contos selecionados para análise apresentam o tema do duplo e a cor mencionada, principalmente em “A mão no ombro” (1977), em que a incidência é constante, pois expõe os planos distintos entre sonho e a realidade.

Para Silva (2001), a narrativa lygiana ultrapassa a temporalidade que conhecemos e adentra o campo do mítico. Sua ficção contempla temas subjetivos e comuns a todos os seres humanos, como desejos e frustrações, medos e esperanças, tudo escrito com sua capacidade de se fazer simples, ao mesmo tempo enigmática. Suas personagens, detentoras das angústias e sensíveis às mais sutis mudanças, alimentam-se de passado, presente e futuro, desfilam por todos seus livros, mas principalmente os de contos.

Conforme Ataíde (1974), são os protagonistas a maior riqueza da autora, particularmente nos contos. A vida psicológica deles consolida uma realidade pungente dentro das histórias, facilitando a identificação do leitor e a compreensão das dores deles. Na escrita lygiana “não há truques técnicos, alçapões, que levem a posições esdrúxulas ou exóticas. Nada disso, Lygia comporta-se segundo as necessidades da natureza humana. Sua narrativa procura refletir esta natureza” (ATAÍDE, 1974, p. 106), e pode haver muitas análises sobre os escritos da autora, mas é unânime o ponderamento acerca da habilidade sensível dela de falar sobre o ser humano.

Seus contos especulam a superfície do real, arranham-lhe o contorno em busca do âmago dos sentimentos. Sua percepção aguçada, multifacetada lente que, como um caleidoscópio, constrói e destrói num mesmo movimento a conturbada corrente da consciência, desvela o comportamento humano à saciedade do signo, mesmo que para tanto tenha de violar cruelmente a intimidade do pensamento ou afagar docemente o mais obscuro desejo. Importa a transparência do jogo narrativo que o leitor, enfeitado, acompanha (RÉGIS, 2002, p. 89).

Ainda conforme Régis (2002, p. 88), as personagens de Telles carregam uma “composição psicológica muito complexa, sensíveis e de inteligência contundente, movem-se sempre com um realismo agudo” e, por esse motivo, mesmo que hoje algumas referências se percam graças ao contexto pregresso, o valor das narrativas não de perdem ou envelhecem, pois carregam “o drama universal da existência humana” (RÉGIS, 2002, p. 88). De acordo com Paes (2002), são raros os momentos, nos contos dela, em que conhecemos os personagens por descrição objetiva, pois na maioria dos casos é por meio da introspecção que eles nos são apresentados, de forma gradativa. Desse modo, quando a escritora descreve uma boca, as mãos ou o sorriso é para nos aproximar de características muito mais profundas.

Seguindo a mesma linha de raciocínio, Ataíde (1974) comenta sobre a complexidade psicológica dos personagens da autora, conferindo-lhes singularidade; eles não podem ser comparados com outros, pois não apresentam traços de singularidade marcantes e, assim, tornam-se eles mesmos. Tais personagens possuem traços psicológicos bem delimitados que se refletem em suas ações frente às circunstâncias e o enredo lhes permite o movimento para responder, evoluir e alterar-se. Alguns de seus personagens vivem na solidão interior que se colocam por não conseguirem se aproximar do objeto de desejo seja por medo, covardia, arrependimento, conflitos que não sanam.

O tom emocional que a autora consegue empregar em suas arestas é dado graças a sua capacidade de conduzir nós, leitores, aos labirintos do eu. Em uma entrevista concedida em 1998, para *Cadernos de Literatura Brasileira* (2002), é comentando sobre o romance *Ciranda de Pedra* (1954) e sobre o fato de a obra em questão trazer temas norteadores de sua ficção citando, como exemplos, a solidão, a rejeição e a fuga. Em relação a isso, Telles complementa: “A loucura também [...], mas o tema mais forte é mesmo o da rejeição. Eu vejo a rejeição como um dos maiores sofrimentos da condição humana” (TELLES, 2002, p. 35). Embora estivesse aludindo ao seu romance introdutório são esses os temas psicológicos que regem suas obras, sejam elas contos ou romances.

Passemos aos temas trabalhados de forma incansável pela autora, como a solidão, a angústia, o amor, a loucura, a perda entre outros que vêm de dentro do ser humano e estão nos liames do cotidiano. Segundo Marques (2012), quem escreveu o

posfácio de *Um coração ardente* (2012), ao estabelecer um paralelo com o título do livro, a própria escritora traz a alma sedenta e o coração ardente. Os motivos que desfilam pela trajetória literária de Lygia Fagundes Telles são os correlatos da vida, como a busca pela beleza e liberdade, o desejo e a paixão. Mas, enquanto suas personagens trazem a imensidão dentro de si, elas agem “no realismo quase microscópico, que se volta obsessivamente para os pormenores do cotidiano, contrapondo ao ardor do delírio o acanhamento da ‘vida menor’, para usar uma expressão de Carlos Drummond de Andrade” (MARQUES, 2012, p. 1145). Marques (2012) também menciona que o propósito temático dela vai além do universo feminino e burguês, como algumas vezes costumam restringi-la.

Segundo Silva (2001), a metamorfose é frequente em Telles e não apenas colocada da mesma forma, mas trabalhada de diferentes maneiras e carregando símbolos distintos também. Em seus textos há a metamorfose pela aparência (ovidiana), pela psique e comportamento (goethiana) e pela morte (teológica). Neste último sentido, Silva (2001) fala sobre a finalidade de retorno, de voltar ao estado anterior, possibilitando uma ponte com o pensamento de Rank (2013), ao afirmar que o duplo aparecia, também, no sentido de negar a morte do eu, retornando àquilo que se foi.

Para os leitores é comum sentir estranheza na leitura de uma metamorfose física, estranheza esta que Todorov (2012) já discutia quando falava sobre sua teoria acerca do fantástico, mas muito natural quando era comportamental e discorria da volatilidade das circunstâncias do cotidiano. Mas Telles muitas vezes funde essas diferentes metamorfoses e “poucas vezes o ciclo se fecha e a história finda, pois Lygia insiste em resguardar a ambiguidade do texto” (SILVA, 2001, p. 41).

Para Régis (2002), Telles opta por trabalhar com temas difíceis como a bruma dos sonhos, os delírios e a loucura, a instabilidade de alguns sentimentos e a imutabilidade de outros, os interesses humanos e nossos estágios conscientes; trabalhados em sua linguagem dá-lhes toda uma envoltura de realidade e emoção. Retornando a Silva (2001), temos o conceito de *mitoestilo* aplicado na obra de Lygia Fagundes Telles. O mitoestilo é a persistência de um grupo de temas que fazem parte da poética de um escritor pela repetição em suas obras, “pela recorrência de certas imagens e situações e pela utilização de determinados artifícios de estilo e de efabulação que têm a propriedade de reforçar o sentido mítico dos temas” (SILVA, 2001, p. 42).

No mitoestilo de Telles, há como tema recorrente a metamorfose, como já apontado anteriormente, no qual ocorre a utilização de imagens como o jardim e recursos que remetem a ele como fontes, estátuas deformadas e anões de pedra, repetição de nomes próprios, gestos e situações, a predileção pela cor verde, a presença constante de animais como forma alegórica, a descrição de ações menores que parecem tirar o foco da narrativa principal, mas que na verdade a pontuam, e a coexistência de planos temporais que constroem uma única temporalidade que não podemos delimitar (SILVA, 2001). Ela comenta, por exemplo, sobre a presença do anão em alguns de seus contos:

Um anão de jardim pra mim representa a impossibilidade de justiça, a impunidade, e a impossibilidade de liberdade. No conto ‘Anão de jardim’, que está em *A noite escura e mais eu, você tem o aprisionamento dele no material que é feito – pedra – e como ele sabe que vai ser destruído pelas picaretas, pede um corpo de verdade a Deus* (TELLES, 2002, p. 37).

As figuras recorrentes nas obras de Telles não são colocadas por acaso, a autora se utiliza para criar uma ideia criando um rico encadeamento de alegorias. Sobre a questão de tempo e espaço na obra de Lygia Fagundes Telles, Ataíde (1974) tece sobre o equivalente situação-ambiente e nos traz uma profícua análise referente à aplicação nas narrativas lygianas. Ele afirma que a estrutura da obra da autora “está calcada nos elementos psicológicos e naturalistas da ficção tradicional” (ATAÍDE, 1974, p. 97), mas discorda com a comparação generalizada de que ela seria a herdeira do conto e do romance ao estilo de Machado de Assis, pois ela consegue criar a situação-ambiente de forma mais original.

O tempo na narrativa lygiana prossegue ou retrocede de acordo com a vida interna do personagem que geralmente é trabalhada de forma lenta, demonstrando gradativamente, conforme as tomadas de decisões vão acontecendo, seu movimento, refletindo sua crise interna. Devido a esta crise, que desenvolve o tempo psicológico, segundo Silva (2001), faz com que as obras apresentem atemporalidade, pois o tempo está de acordo com a psique do personagem. O conto pode ser narrado em um dia de forma externa, mas retroceder em anos à infância do protagonista a um conflito conjugal duas semanas atrás bem como a um anseio do casamento que só acontecerá daqui meses. É esse tempo psicológico que marca muito da narrativa lygiana, pois o tempo cronológico se torna mero aspecto frente à complexidade das angústias internas.

Conforme Silva (2001), Telles brinca com a noção de tempo dentro de seus contos, situações temporais e atemporais começam a fragmentar-se em passado e presente em um movimento ondulante “sobre o fundo sempre lembrado da inexorabilidade da morte e de seus mistérios” (SILVA, 2001, p. 16) conforme poderemos perceber essa questão nos três contos analisados. Em “Tigrela”, por exemplo, há dois tempos narrativos, o primeiro é o de Romana e sua amiga em um bar enquanto Tigrela está em casa, o segundo é quando a protagonista está contando sua relação com a tigresa com situações do passado acontecendo aos nossos olhos.

Em “WM” temos o protagonista também retomando o passado e contando sua infância com a companhia da irmã sob os cuidados da mãe instável, mas, nas últimas páginas, há o ápice da narrativa quando o ontem e o hoje se intercalam em um texto complexo, com pontuações confusas ao representar a mente do protagonista. Temos também o exemplo mais nítido, “A mão no ombro”, em que o sonho invade o limiar da realidade e transcorre seu tempo para um só no cenário de um jardim que não é possível identificar se é dia ou noite, verão ou inverno.

O que importam as 24 horas diárias se é no íntimo que toda a vida se constrói e destrói? E o que significa o espaço externo onde se passa a história se é dentro que a movimentação realmente acontece? Ataíde (1974) comenta sobre o espaço que se anula, pontuando que os personagens de Telles não necessitam de muito espaço físico, uma sala já basta, pois afinal é seu interior que expande ou contrai. Mas é com maestria que a autora constrói esse espaço e, mesmo que ele não seja o mais relevante na narrativa, ele contribui para compor os elementos necessários que faz com que o que se está sendo lido seja identificado através da escrita. “Tudo isso é disposto, arranjado, montado com forte consciência artesanal e sensibilidade artística visando a criação duma atmosfera. A atmosfera é um produto da situação-ambiente” (ATAÍDE, 1974, p. 105).

A autora atenta aos detalhes e é deles que constrói sua forma de contar histórias, é a disposição do tapete, o souvenir de uma viagem, a fotografia antiga no porta-retrato novo, a mancha da parede junto à janela que faz com que o leitor imagine, acredite e aceite ser seduzido. A própria autora, em entrevista, disse que o tempo para essa sedução em um conto é menor, então é necessário saber concentrar-se no crucial:

Elas [personagens] têm que viver aquele instante com toda a força e vitalidade que eu puder dar, porque nenhuma delas vai durar. Isso quer dizer que, com elas, eu preciso seduzir o leitor num tempo mínimo. E não vou ter a noite inteira para isso, com uísque, caviar, entende? Preciso ser rápida, infalível. O conto é, portanto, uma forma arrebatadora de sedução. É como um condenado à morte, que precisa aproveitar a última refeição, a última música, o último desejo, o último tudo (TELLES, 2002, p. 29).

Sua autocrítica, que a fez impedir novas edições de seus primeiros livros de contos, que ela mesma considera como “ginasiais”, acompanha-a por toda sua vida literária. Seus livros passaram por muitas reedições e, na maioria das vezes, ela modificava algo, fosse partículas de um diálogo para melhor fluir fosse detalhes que, lidos novamente, passassem a não fazer mais sentido para ela. Desse modo, a (re)escrita de Telles é aguçada, nada parece desnecessário. Sobre seu processo de criação ela diz:

Escrevo tudo primeiro na cabeça. Não sou de ficar tomando notas. Eu escrevo na cabeça e deixo a coisa lá, amadurecendo, como uma fruta. Quando vou para o papel já tenho o trabalho pronto. Não tenho facilidade com a crônica, por exemplo. Eu não consigo escrever uma crônica direito. Logo começo a pôr elementos de ficção, e de repente vira um conto (TELLES, 2002, p. 29).

Seguindo com análise de Ataíde (1974), o tom emocional nos contos lygianos é um dos pontos de maior júbilo de sua poética. Ela modela os fatos, traça o tempo e o espaço, circunscreve os personagens e lhes dá voz de uma forma para que todos esses elementos estejam harmoniosamente dispostos a criar sua situação-ambiente e isso “demanda sensibilidade artística refinada e preciso domínio artesanal” (ATAÍDE, 1974, p. 108). Para Ataíde (1974), o modo que a autora finaliza seus enredos é diferente e conforme as narrativas elas se enriquecem pela tessitura original dela.

A autora não se fecha em apenas uma visão, um ponto de vista que se limita a um narrador que explica tudo para o leitor. O movimento narrativo nas obras da autora apresenta a conquista dos personagens no mundo exterior e interior. Na poética lygiana os personagens são pessoas comuns, poderiam ser um vizinho, uma amiga de infância ou até nós mesmos. Juntamente com as personagens vêm os diálogos que elas carregam e o emaranhado de pensamentos que vão fazendo com que o fio da trama ficcional se desenrole através das palavras.

Ainda conforme Ataíde (1974, p. 106), Telles usa-se de técnicas não ousadas, mas que, graças à sua sensibilidade fluem e contam com a ótima estruturação da situação-ambiente que é trabalhada sob um tom “emocional forte e convincente, o clima em que se desenvolvem suas personagens. A situação-ambiente influi sobre a estrutura e recebe influências dela. A obra, com isso, é um complexo harmônico e coerente” (ATAÍDE, 1974, p. 106). A autora utiliza essa forma de compor suas histórias porque busca refletir a própria natureza humana, é um espelho dentro de sua ficção.

E, finalizando seu estudo sobre a narrativa da escritora, Ataíde (1974) faz um balanço das características analisadas e sentencia que os contos dela são de primeira qualidade, que conversam e convencem o leitor do que quer que ela proponha graças a sua habilidade de escrita e sensibilidade perante as questões da vida. Mas não é porque ela propõe algo que ele é finalizado em todas as histórias, às vezes é justamente essa abertura a interpretações que ela faz sua criação corroborar. Algumas vezes nos deparamos com fatos, mas eles se mostram duvidosos e passamos por um breu de mistério que nos deixa atordoamos, de propósito, mesmo ao fim da narrativa.

Segundo Paes (2002), as ficções de Lygia Fagundes Telles possuem muitas questões de polarização de temas. Por trabalhar com situações contrastantes sua ficção abre uma gama de experiências humanas, “desencontros entre dever e prazer, desejo e objeto do desejo, expectativa e consecução, sonho e realidade, possível e impossível, verossímil e fantástico, e assim por diante” (PAES, 2002, p. 71). Santiago (1998) concorda sobre os pontos de contrastes nas narrativas lygianas e afirma que, com isso, se ganha um peso maior. Ao comentar sobre a voz narrativa utilizada pontua sobre, às vezes, aparecer uma voz externa que também se faz ser ouvida, ou uma história dentro da história, passando-se em momentos diferentes cronologicamente.

Como exemplo cita o conto “A caçada”, no qual um homem visita todos os dias um antiquário para admirar uma tapeçaria que o intriga e, dentro desta, há também uma história que se coaduna com a do próprio narrador/personagem, virando ele o caçador representado no objeto de arte. As duas vozes, às vezes três, dependendo do conto, encontram-se para uma narrativa una. “Tudo o que é uno é duplo, tudo o que é duplo é uno, daí o gosto pelas ambiguidades. [...] O híbrido é sempre fascinante.” (SANTIAGO, 1998, p. 282). Sobre a relação com o leitor, Lygia Fagundes Telles nos fala sobre sedução, no conto há poucas páginas para se fazer entender e captar a atenção de quem

o lê, mas a autora nos leva a caminhos às vezes audaciosos às vezes triviais, mas capazes de manter-nos imersos.

É o caso dos três contos aqui trabalhados “Tigrela”, “WM” e “A mão no ombro”, que estão no livro *Seminário dos Ratos* (2015). Estes evocam nossa curiosidade por tratarem de assuntos não muito comuns como, em ordem, a relação de uma mulher com uma pequena tigresa que domina sua vida, a trajetória de dois irmãos que têm apenas um ao outro na infância sob os cuidados da mãe relapsa e um homem que sonha com um jardim e a mão da morte em seu ombro. Trabalhar com aspectos ambíguos é algo que já sabemos que a autora põe em sua ficção, mas um tema que não tem grande recorrência em sua narrativa é o duplo, embora, quando feito, não deixe a desejar aos autores alemães, pioneiros na literatura em relação ao assunto. Neste contexto, os três contos escolhidos apresentam essa temática que possibilita ao leitor múltiplas interpretações e, mesmo no desfecho, não o deixam livre de incertezas. Eis o cerne do refinado trabalho da autora. Os contos que adotam o duplo o fazem tornando-o instrumento para adentrarmos em proposições inusitadas do ser humano.

Sobre os quesitos de linguagem e sintaxe temos os estudos de Marques (2012), que afirma que as narrativas da autora, majoritariamente, são narradas em primeira pessoa por personagens que não conhecem muito a fundo sobre si, mas que estão em processo de descobrimento e solução de seus enigmas internos. É sob os olhos atentos dos leitores que eles (os personagens) entendem suas próprias histórias. Neste caráter confessional “desponta quase sempre a subjetividade hipertrofiada de um eu narrativo que se comporta também como eu lírico, tamanha é a voltagem poética envolvida em seus registros e percepções” (MARQUES, 2012, p. 1126).

Segundo Ataíde (1974), Telles é bastante rigorosa com o nível linguístico de sua obra e, ao fazer um estudo sobre seus contos, destaca a preferência da autora pelo emprego puro da linguagem, despido dos artifícios de estilo, aos preconceitos e empregado de uma forma que pudesse alcançar a média comum brasileira “em que a ambiguidade é menos decorrente do arranjo ou da melodia da construção, do que da natureza humana” (ATAÍDE, 1974, p. 91).

Graças ao nível de escrita sensível e refinado de Telles, Ataíde chama seu processo de escrita de “artesanato-artístico”, uma vez que a minúcia da autora é construída como uma obra de arte, apenas comportando o necessário e seu acabamento

é impecável; está disponível a todos, embora, como toda obra de arte, instaure efeitos distintos em cada um de seus espectadores. É perceptível o quanto Lygia Fagundes Telles defende e respeita sua arte, pois sendo grande crítica de seu próprio trabalho há várias republicações com significativas edições de sua autoria.

A autora em entrevista diz que há pouco tempo na vida para se ler tudo, então espera que seus leitores fiquem com o melhor de si, com o que vale a pena ser absorvido. Ainda de acordo com Ataíde (1974), ela tem necessidade da comunicação, então se há uma alteração “isso é motivado pelo fato da autora buscar uma solução mais completa e mais precisa para a sua cosmovisão” (ATAÍDE, 1974, p. 92). Quando modifica um período, uma oração ou a pontuação não é extremo perfeccionismo, mas pelo seu percurso laborioso de dizer o que se quer dizer da melhor forma possível, da maneira mais definitiva.

De acordo com Marques (2012, p. 1145), “poderíamos chamar esse lirismo de poesia das coisas” e não se pode ignorar a importância da comunicação na prosa de Telles que se utiliza de uma linguagem natural. Já Régis (2002) comenta sobre o trabalho da autora comparando-o ao ofício de uma tecelã, graças ao seu cuidado com a escrita. Admira a minúcia de suas inflexões sintáticas, assim como o que ela consegue com a entonação das falas, suas cadências e a falta de pausas que costuram suas sentenças de forma expressiva. Comenta sobre a dinamicidade de seus períodos e sobre seus personagens que, ao apresentar velocidade no pensamento, assumem um fluxo de consciência que lhe agregam profundidade e impacto. Um adendo especial é feito ao uso da pontuação que faz parte e diferença em sua escrita e transforma a densidade da atmosfera e da trama “[...] deparamo-nos no limite entre a razão e a invenção, sentindo a respiração das personagens da articulação das palavras, o tom das vozes, até mesmo o suspiro que acompanha seus sentimentos” (RÉGIS, 2002, p.90). Também conforme Ataíde (1974), a velocidade da cena se dá graças ao equilíbrio lexical econômico com a sua objetividade.

Por conta desse cuidado com a escrita, para Ataíde (1974), Telles consegue modificar a tonalidade de suas personagens pelo diálogo, o que ele considera um trabalho difícil. Além disso, comenta sobre a visível preocupação da autora em chegar a um senso de naturalidade em suas obras, “vê-se a ânsia da romancista em chegar a soluções verbais puras” (ATAÍDE, 1974, p. 96) o que, segundo ele, ela alcança nos

contos, mas peca nos romances. Lygia Fagundes Telles tem seu trabalho reconhecido pelo romance *Ciranda de Pedra* (1954), que mesmo quem não teve a oportunidade de ler pode ter acompanhado em duas versões como telenovelas, mas são seus contos os escritos mais analisados, estudados e aprofundados no campo teórico graças à riqueza com a qual foram delineados, sendo abundantes na carreira da escritora. Suas personagens, nos contos, se moldam conforme sua vontade através de detalhes que conseguem corporificá-las no enfoque dramático na trama.

De acordo com Régis (2002), a linguagem usada por Telles não carrega exageros, pois ela sabe descrever os pensamentos dos personagens para, assim, conseguir com que o leitor possa ter a experiência de reconhecer na mente deles seus próprios conteúdos uma vez que se trata da inspiração em “pessoas reais”. Os diálogos são espontâneos “fruto de um modelar trabalho lingüístico em todos esses anos de fiel dedicação à narrativa, imprime traços de água-forte na memória do leitor” (RÉGIS, 2002, p. 89). Trata-se de diálogos consistentes mesmo lidos em épocas diferentes, pois trabalham com questões humanas e, conforme Silva (2001), a prosa de Telles transcende os limites do agora.

Segundo Ataíde (1974), que realizou um estimado estudo acerca da narrativa nos textos de Lygia Fagundes Telles, é preciso assinalar a organicidade do enredo dos contos da autora uma vez que há nele um desenvolvimento contínuo e os acontecimentos vão encaminhando-se para a chegada do clímax, através de um processo no qual essa continuidade e o nexos de causa e efeito se entrelaçam para então haver a resolução. Telles trabalha com a tensão emocional por meio do tempo psicológico e, dessa forma, o enredo avança e retrocede sem perder a constância. Dessa forma, o enredo é conduzido juntamente com seus diálogos bem estruturados e seus detalhes pulsantes, características que constituem a singularidade da narrativa da autora.

O enredo orgânico é o comum da escritora. Dentro dele ela realiza um perfeito trabalho artístico, sem compromissos com o passado literário ou com qualquer corrente contemporânea. O compromisso de Lygia é com sua arte, com o rigor que tem na montagem da fábula e da ação, em que vivem suas personagens (ATAÍDE, 1974, p. 98).

De acordo com a narrativa há também a virada na concepção dos personagens que, por serem comuns à gente, apresentam aspectos mesquinhos, entediados,

amorosos, egoísticos, animados, melancólicos, insatisfeitos, saudosos, apaixonados e, muitas vezes, a ambivalência dos sentimentos e sensações alteram-se no mesmo conto, dependendo da situação que passam, da lembrança que trazem a tona ou da dor que carregam. Em geral, os personagens lygianos são ambíguos, pensativos e conflituosos e, além disso, em diversos contos há o cunho da loucura concebido, mas nem por isso se perder, a lucidez urdida na fala dos loucos.

Telles busca de uma forma convencional mostrar o não convencional, traçando em seu enredo superficialmente simples o aprofundamento do dinamismo interior. Para Ataíde (1974, p. 100), “a estreita conexão entre o enredo orgânico e a personagem, leva esta a uma configuração verbal própria” e ainda sobre os personagens pontua que a autora possui a capacidade de criar novos e, além disso, produzir novos comportamentos para os antigos.

A formação da situação-ambiente na obra lygiana é tradicional uma vez que ela apresenta indicações no enredo com a função de gerar conflito para os personagens e, de forma simultânea, mostra-se os fatores subjetivos que os compõe. Estes não são abertamente divulgados pela escrita, mas é possível que o leitor consiga alcançá-los por meio da análise do comportamento interior e exterior dos personagens o que se dá pela “presença dos fatores subjetivos: são as situações e problemas que a obra estabelece pela necessidade que tem de criação de um universo próprio” (ATAÍDE, p. 107, 1974).

Ao analisar os contos de *Antes do Baile Verde* (1970), o estudioso comenta sobre a mudança que Telles apresenta na elaboração destes, pois explana soluções próprias a cada personagem ao invés de difundir soluções menos naturais. Nos contos manifesta-se uma tonalidade diferenciada, um vocabulário particular, algum detalhe na pronúncia, tornando a narrativa espontânea e convivente visto que Telles transforma seus personagens em pessoas reais. Após o estudo minucioso de Ataíde (1974, p. 111), a conclusão a qual chega reafirma o que tantos leitores, leigos ou acadêmicos, apresentam: a de que seus contos “são de primeira qualidade”. Resultado de seu trabalho elaborado e cuidado equilibrando elementos narrativos:

Que a estrutura da obra repousa sobre a construtura semântica e que ambas afinam de maneira clara. Que a recriação do mundo se faz de acordo com a coerência interna da obra. Que todos os elementos convencem pelo correto uso que deles faz a artista. Que a personagem

vive os problemas colocados pelo enredo, são seres plausíveis segundo a estrutura, quer vivendo um episódio extraído do cotidiano, quer se equilibrando nas fronteiras do irreal. Que o enredo não force a presença de episódios ou fatos, bem como os problemas que se juntam ao todo narrado. Que a cosmovisão não se faz além do que é ficção narrativa: a primeira não determina a segunda, mas ambas resultam duma necessidade artística (ATAÍDE, 1974, p. 111).

O autor faz esse apanhado de informações acerca da escrita de Lygia Fagundes Telles que traduz com maestria os pontos mais sofisticados em seus contos. A questão sobre o cotidiano já comentada é uma grande característica de sua escrita, mas longe de ser apenas uma descrição de fatos comuns, é engrandecida pelo aprimoramento dos personagens que refletem seus pensamentos e sentimentos por meio de seus movimentos em cena bem como a composição com os objetos (muitas vezes verdes) que coadunam com o íntimo daqueles.

A escrita é fluida, mas marcante pelas características que a autora traz particularmente a cada uma de suas criaturas, entrando no campo do irreal quando às vezes tem aparição um anão de jardim cunhando outra perspectiva da narrativa, cujo ser é humanizado, mas está preso ao gramado, inerte, mas com olhos cheios do que ver.

No seguinte tópico será discutido o conto “Tigrela” e será feita a análise do duplo sob quatro vieses interpretativos: o duplo como alegoria da animalidade, seguindo para a análise sob o aspecto de um relacionamento abusivo, depois como uma situação de homossexualidade oculta da sociedade e, por fim, o clássico duplo perseguidor.

2.2. A tigresa no espelho: análise de Tigrela

Em “Tigrela”, duas amigas se encontram em um café. Durante a conversa Romana conta para a outra um pouco de sua vida até chegar a um ponto da narrativa em que ela se torna monotemática. A moça tem uma tigresa em casa dada de presente e esta não se desenvolveu muito, parecendo apenas uma gata maior que o normal. A conversa vai fluindo até que os eventos que envolvem Tigrela parecem cada vez mais irreais e ameaçadores. A tigresa sempre está por perto, rondando com seus olhos de fenda, é possessiva para com Romana, que parece cada vez mais presa e dominada. Tigrela bebe álcool, não gosta de perfumes fortes, apoderou-se de um colar de âmbar, é irascível e mostra-se muito possessiva: “Estranhei, Yasbeck tinha ficado de telefonar e não

telefonou, mandou um bilhete, O que aconteceu com o seu telefone que está mudo? Fui ver e então encontrei o fio completamente moído, marcas de dente em toda a extensão de plástico” (TELLES, 2015, p. 39). Acompanhamos o desenrolar da história de mulher e tigresa, unificando-se e sufocando-se até que uma delas tem que tomar uma atitude para se libertar.

O discurso da personagem serve-se de muitas ambiguidades e podemos observar que, no início, Romana tenta ocultar a realidade vivida com Tigrela (apresentando-a como um animal de estimação), mas, quanto mais revela para sua amiga, mais aquela vai transformando-se em uma presença ameaçadora. O conto já começa ambíguo pelo fato de duas pessoas falarem ao mesmo tempo: Romana e sua amiga. A autora se utilizou de duas vozes e dois ambientes (o que acontece no café e no apartamento) em um discurso entrecortado, uma impondo-se à voz da outra. Até mesmo estruturalmente as frases das duas desenvolvem-se sem travessão, seguidas, algumas separadas apenas por vírgulas.

Outros dois elementos da narrativa que podem causar incerteza é que essa história é recontada pela amiga que Romana encontrou “Contou-me que se separou do quinto marido e vivia com um pequeno tigre num apartamento de cobertura” (TELLES, 2015, p. 33) e, além disso, Romana fala em meio a muitos copos de uísque, podendo estar alterada pelo álcool: “Encontrei Romana por acaso, num café. Estava muito bêbada, mas lá no fundo da sua transparente bebedeira senti um depósito espesso subindo rápido quando ficava séria. Então a boca descia, pesada, fugidio o olhar que se transformava de caçador em caça” (TELLES, 2015, p. 33).

2.2.1. Primeiro viés: Animalidade

Pelo discurso podemos ver a relação de Tigrela e Romana por alguns vieses, começaremos com o 1º: o tratamento de Romana para com Tigrela é uma forma de aplacar a sua solidão. Romana saiu do relacionamento com o quinto marido e vive sozinha em um apartamento abastado na cobertura, ornado por sedas da Pérsia, incensos e muito conforto. Sabemos que ela divide o espaço apenas com uma tigresa não muito mais desenvolvida que uma gata: “Crescera pouco mais que um gato, desses de pelo fulvo e com listras tostadas, o olhar de ouro” (TELLES, 2015, p. 33).

Romana inicia um processo de antropomorfização na tigresa (ao mesmo tempo em que se zoomorfiza) transformando-a quase nela própria: “Somos vegetarianas, sempre fui vegetariana, você sabe. Eu não sabia. Tigrela só come legumes, ervas frescas e leite com mel, não entra carne em casa, que carne dá mau hálito (TELLES, 2015, p. 36-37), as garras de Tigrela são cortadas, o animal usa uma joia de âmbar amarela como seus olhos e apenas circula pelo espaço do apartamento que, embora seja em parte adaptado para ela com uma minisselva ao redor, possui grades que, mesmo quando Tigrela dorme, aprisionam-na: “[...] quando o sol batia de lado no topo do edifício, a sombra da grade se projetava até o meio do tapete da sala e se Tigrela estivesse dormindo no almofadão, era linda a rede de sombra se abatendo sobre seu pelo como uma armadilha” (TELLES, 2015, p. 33-34).

Para Maciel (2016), os animais nos fascinam e assombam embora nos coloquemos em uma escala de superioridade perante eles, classificando-o, subjugando, comendo e humanizando-os eles não perdem a sua alteridade radical e essa singularidade desperta o lado animal que trazemos intrínseco. As duas aos poucos vão se fundindo em gostos e hábitos, a tigresa é, pelas palavras de Romana:

Dois terços de tigre e um terço de mulher, foi se humanizando e agora. No começo me imitava tanto, era divertido, comecei também a imitá-la e acabamos nos embrulhando de tal jeito que já não sei se foi com ela que aprendi a me olhar no espelho com esse olho de fenda (TELLES, 2015, p. 33-34).

Pelo relato de Romana percebemos que ela é uma pessoa sem muitas companhias, apenas a presença de Tigrela é pontuada. Notemos no trecho acima o objeto espelho, elemento muito presente em histórias sobre dualidade, ambiguidade, antagonismo, contraste – duplo. Mas destaquemos o movimento de troca das duas personagens, o quanto a tigresa vai tornando-se humana e do quanto a humana vai tornando-se animal. De acordo com Maciel (2016), os autores que optam por explorar as categorias do mundo animal (como no zoológico, no campo, em ambientes domésticos, na rua) podem ser considerados animalistas que contribuem para a zooliteratura.

Eles entendem que os animais são dotados de sensibilidade e inteligência em suas relações e em seu contato com o mundo como também exploram o lado mais

simbólico de animalidade e humanidade. A notável *A metamorfose* (1915), novela escrita por Franz Kafka, marcou o progresso nessa nova linhagem literária ao utilizar-se da transformação de um homem para um inseto como alegoria para o processo de identidade e animalização, deixando à parte o prisma antropocentrista.

Essa perspectiva é bastante pontuada nas obras de Clarice Lispector, Manoel de Barros, Astrid Cabral e Guimarães Rosa, mas também podemos incluir Lygia Fagundes Telles, pois não apenas em *Tigrela* aparece esse encadeamento, mas em vários outros contos como “Biruta”, “Emanuel”, “As formigas”, “Lua crescente em Amsterdã”, “Seminário dos ratos”, “Pomba enamorada”, etc.. Ainda de acordo com Maciel (2016), o empenho em expressar-se por meio das formas do mundo animal assinala a nossa premência de aprender com ele ao mesmo tempo em que buscamos retomar nossa própria animalidade amainada por meio do recalque, processo este construído por meio dos séculos e das necessidades sociais. Essa cisão entre a nossa animalidade e a humanidade foi marcada especificamente no século XVIII com o surgimento do pensamento cartesiano.

No decorrer na narrativa, Telles, por esse viés, declara atributos oriundos de uma mulher humana para a tigresa de pequeno porte e, em contrapartida, dota Romana dos dela. Concordamos com Silva (2001), quando comenta sobre o equilíbrio de forças que mulher e tigresa vão ganhando ao irem assumindo características uma da outra de forma gradativa. Para exemplificar essa questão, temos em determinado momento do conto Romana bebendo uísque quando fala que Tigrela também gosta e, ainda em seu processo de antropomorfização, sabe diferenciar a qualidade. Esta também age de forma depressiva após beber, tentando até mesmo suicídio graças aos efeitos torpes do álcool:

Gostava de uísque, essa Tigrela, mas sabia beber, era contida, só uma vez chegou a ficar realmente de fogo. E Romana sorriu quando se lembrou do bicho dando cambalhotas, rolando pelos móveis até pular no lustre e ficar lá se balançando de um lado para outro, fez Romana imitando frouxamente o movimento de um pêndulo. Despencou com metade do lustre no almofadão e aí dançamos um tango juntas, foi atroz. Depois ficou deprimida e na depressão se exalta, quase arrasou com o jardim, rasgou meu chambre, quebrou coisas. No fim, quis se atirar do parapeito do terraço, que nem gente, igual. Igual, repetiu Romana procurando o relógio no meu pulso. [...] Mandei fazer uma grade de aço em toda a volta da mureta, se quiser, ela trepa fácil nessa grade, é claro. Mas já sei que só tenta o suicídio na bebedeira e então basta fechar a porta que dá para o terraço (TELLES, 2015, p. 34).

O discurso vai ficando cada vez mais difícil de ser aceito e o fantástico vai aparecendo em meio ao compilado de eventos anormais. Para Silva (2017), na literatura fantástica as características zoomórficas e antropomórficas trazem à luz indagações acerca da alteridade e do limiar entre o humano-racional e o animal-irracional e, além disso, quando aparecem trazem o viço do estranho e do inexplicável. “Nas relações entre homens e animais, o caráter subversor da realidade instala-se em instâncias narrativas, suscitando questionamentos sobre o contrato mimético” (SILVA, 2017, p. 42).

Para aplacar a solidão (seja pelos casamentos terminados, seja pelas amizades que ela demonstra não ter por não mencionar em nenhum momento) Romana começa a tratar Tigrela como uma mulher, talvez o espelho de si mesma, podendo assim compartilhar das mesmas atividades e dos mesmos gostos em movimento simbiótico. No começo, assim que a tigresa lhe foi dada, a relação das duas era de cumplicidade e amizade, como de fato o vínculo entre um animal de estimação e seu humano responsável, mas, conforme ela conta sua vida para a amiga no café, o tom se altera e há uma inversão de posturas: a humana responsável é Tigrela e, além disso, possessiva e ciumenta.

2.2.2. Segundo viés: Relacionamento abusivo

Esse ponto nos faz entrar no segundo viés possível de interpretação: o duplo em uma condição metafórica sobre a vivência de Romana em relacionamentos de desconfianças e abusos. “Você acredita que ela conhece minha vida mais do que Yasbeck? E Yasbeck foi quem mais teve ciúme de mim, até detetive punha me vigiando” (TELLES, 2015, p. 38). Romana relata à amiga que Tigrela a conhece mais do que o ex e vemos que sua atitude se assemelha a de uma parceira dissimulada. “Finge que não liga, mas a pupila se dilata e transborda como tinta preta derramando no olho inteiro, eu já falei nesse olho? É nele que vejo a emoção. O ciúme. Fica intratável” (TELLES, 2015, p. 38).

No decorrer da leitura percebemos que Romana pontua várias vezes os olhos de Tigrela. Para Todorov (2012), os olhos ganham destaque nas narrativas fantásticas, pois são as portas da percepção e torna-se fundamental que saibamos quem olha, o que olha, para quem olha e qual o retorno. Mas também os olhos por essa perspectiva da desconfiança estão relacionados ao controle de quem está sendo vigiado e coagido.

“Então dorme em meio de espreguiçamentos, desconfio que vê melhor de olhos fechados, como os dragões” (TELLES, 2015, p. 35). Mesmo de olhos fechados há a certeza de que Tigrela sabe o que se passa, não há como esconder nada dela.

Ela, assim como todos os felinos, é uma criatura sorrateira e inteligente, que consegue perceber sem ser percebida. De acordo com Silva (2001), a escolha do animal não é aleatória. Ela aborda o fato de que os gatos são temidos pelas pessoas supersticiosas e que séculos atrás os caçadores da Inquisição acreditavam que eles eram o resultado da transformação das bruxas. A autora continua ao falar que os gatos se encaixam perfeitamente nas narrativas fantásticas, citando como exemplo de “O gato preto” (1843), de Edgar Allan Poe. Em sua teoria sobre a interpretação dos sonhos, Freud considera o gato, assim como a serpente, o peixe, o caracol e o rato, um animal relacionado simbolicamente ao falo. Em “Tigrela” encontramos um caráter sexual nos ciúmes excessivos da tigresa, no jogo de dominação entre ela e Romana que, na presença de Yasbek, é desejado por uma e odiado pela outra.

As demonstrações de Tigrela como parceira ciumenta aparecem em vários momentos da narrativa, ela não aceitara a antiga empregada doméstica que era jovem, pois se demonstrou descaradamente incomodada com a presença dela, preferindo se afastar em forma de protesto. Não saiu do jardim, escondida e descontente, dando a entender que as regras eram dela, mas Romana quem escolheria e, claro, escolhera a tigresa. Já Aninha, “que era velha e feia” (TELLES, 2015, p. 35), ela acolhera e até deixava que lhe aparasse as unhas. De acordo com Silva (2017), a presença de elementos opostos figura no discurso ficcional lygiano proporciona uma ambiguidade que vem somar-se à criação do ar insólito. A autora é minuciosa em suas escolhas e, ao ler, notamos a habilidade que ela possui de, em poucas linhas, contar uma história que não passará despercebida.

A escolha por contos é também um aspecto comum em escritores que trabalham com narrativas fantásticas, pois, assim como Poe (2009) afirma, o conto é uma história que possibilita ao leitor começá-la e terminá-la em um curto espaço de tempo e não quebra sua cadeia de pensamentos ao mesmo tempo em que conserva suas emoções.

A amiga que ouve assinala que Romana “fora belíssima e ainda continuava mas sua beleza corrompida agora era triste até na alegria” (TELLES, 2015, p. 33). Além do ar de tristeza há algo incomum no comportamento da amiga, ela pede várias doses de

uísque, cheira-o antes de beber (característica felina), vê o gelo afundar, morde-o, olha para os lados a procura do horário. Ela está inquieta e ansiosa, mas não informa o motivo. Às vezes parece feliz ao contar uma peripécia de Tigrela, mas logo seu tom assume exaustão e quase histeria, assim, além de suas ações despertarem dúvidas, sua narrativa também parece bizarra demais e a sua amiga chega a questionar:

Quando se afastou, comecei a rir, É verdade, Romana? Tudo isso! Não respondeu, somava de novo suas lembranças e entre todas, aquela que lhe tirava o ar: respirou com esforço, afrouxando o laço da echarpe. A nódoa roxa apareceu em seu pescoço. Desviei o olhar para a parede. Através do espelho vi quando refez o nó e cheirou o uísque. Riu (TELLES, 2015, p. 37-38).

Sobre esse detalhe da nódoa não sabemos de mais nada, apenas podemos fazer suposições: ela mesma causou em si o ferimento, foi Tigrela em um acesso de ciúmes ou, muito mais crível, que Yasbeck, após um encontro, lhe deixou o pescoço marcado e por isso Tigrela está em casa bebendo e, muito provavelmente, ficará depressiva e talvez faça algo que vai se revelar no desfecho da história.

2.2.3. Terceiro viés: Homossexualidade

Assim, sigamos então com o terceiro viés interpretativo possível na relação de Romana e Tigrela: esta é uma mulher com quem aquela vive um relacionamento amoroso. De acordo com Ribeiro (2008), Tigrela (tigre + ela) pode ser uma alegoria a uma moça com quem Romana vive um romance, mas quer ocultar. Isso corresponderia às atitudes dominadoras da tigresa, ao ciúme excessivo e à raiva que demonstra quando aquela entra em contato com terceiros, como vemos no trecho: “Aceitara Aninha, que era velha e feia, mas quase agredira a empregada anterior, uma jovem. Enquanto essa jovem esteve comigo, Tigrela praticamente não saiu do jardim, enfiada na folhagem, o olho apertado, as unhas cravadas na terra” (TELLES, 2015, p. 35). Como vimos, algumas atitudes de Tigrela são perfeitamente humanas, seu lado animal fora ao máximo tolido por Romana, mas talvez sejam tão humanas por Tigrela ser, de fato, humana.

Para Silva (2001), devemos lembrar que se trata de uma história recontada, o que inclui as falas simultâneas de Romana e da amiga com quem conversa no bar e a quem tece suas impressões sobre a tigresa e acerca de sua própria vida. A autora explana sobre

o sentido metafórico que o texto pode apresentar, sendo Tigrela uma mulher com quem Romana sustenta um romance. Esta, por sua vez, se mantém incólume ao assumir o véu da alegoria em sua narrativa. Seguiremos com a explanação espaçada do mesmo fragmento retirado do conto:

Uma noite, enquanto eu me vestia para o jantar, ela veio me ver, detesta que eu saia mas nessa noite estava contente, aprovou meu vestido, prefere vestidos mais clássicos [...] Gosta, Tigrela? perguntei, e ela veio, pousou as patas no meu colo, lambeu de leve meu queixo para não estragar a maquilagem e começou a puxar com os dentes meu colar de âmbar (TELLES, 2015, p. 36).

Notamos, ao decorrer do texto, que Romana sempre fala sobre a tigresa em seu apartamento, nunca um ambiente externo é citado junto à presença dela. Podemos perceber o movimento de sedução na narrativa de Romana, enfocando a lambida delicada de Tigrela em seu queixo e a cena ser descrita de forma lenta e detalhada. Nesse viés interpretativo podemos considerar que o relacionamento é oculto à sociedade; Romana é uma mulher de posses, fala sobre viagens, compras, seu próprio apartamento é luxuoso: “Deve ter dado tanto problema, E os vizinhos? perguntei. Romana endureceu o dedo que mexia o gelo. Não tinha vizinhos, um apartamento por andar num edifício altíssimo, todo branco, estilo mediterrâneo” (TELLES, 2015, p. 35). Ela se orgulha da posição social e se preocupa com comodidade, talvez assumir em público um romance homossexual lhe traria o constrangimento que não deseja ou é uma situação que não aceita para si mesma.

Continuemos com “Quer para você? perguntei, e ela grunhiu, delicada, mas firme. Tirei o colar e o enfiei no pescoço dela. Viu-se no espelho, o olhar úmido de prazer” (TELLES, 2015, p. 36). Tigrela apresenta nesses trechos ocorrências de alegria, carinho, delicadeza, prazer e vaidade e, por ela não reclamar da saída para jantar de Romana, esta também lhe responde com afabilidade, dando-lhe uma joia. Sob o viés de um romance podemos interpretar que a dinâmica delas oscila entre momentos impulsivos de amor e irritação (quando Tigrela se contrapõe a fato de ser deixada oculta). Talvez em situações nas quais ela seja mais compreensiva Romana lhe presenteie como reforço positivo ao comportamento.

Ao se humanizar, a personagem vive a sensação de abandono e solidão, o que a levaria ao desesperado ato do suicídio. Não sabemos,

no entanto, se essa transformação ocorreu, pois temos apenas o relato, não muito confiável, de Romana, já que essa se encontra bêbada. Tudo pode se tratar apenas de uma metáfora de um relacionamento conturbado entre as duas, principalmente quando ocorre a intromissão de um terceiro (MOREIRA, 2008, p. 83).

Em outro momento, Romana fala que “Nossa briga mais violenta foi por causa dele, Yasbeck [...] claro que disfarcei como pude, mas é esperta, farejou até sentir cheiro de homem em mim. Ficou uma fera” (TELLES, 2015, p. 39). A possessividade de Tigrela vai além de características associadas comumente a animais de estimação, tem muito mais a ver com características de uma pessoa. Graças à escrita lygiana, conseguimos achar no texto possíveis recursos para comprovar as interpretações mencionadas. Sua amiga acha a conversa toda bastante estranha, principalmente a relação das duas, sobre a qual Romana afirma: “Já sei, você está me achando louca, mas assim de fora ninguém entende mesmo, é complicado. E tão simples, você teria que entrar no jogo para entender” (TELLES, 2015, p. 36).

2.2.4. Quarto viés: Duplo Perseguidor

Chegamos ao 4º viés interpretativo: o duplo propriamente dito, aquele que ocupa o espaço do outro lentamente, tomando sua vida e muitas vezes sua sanidade. As declarações de Romana são muitas em relação a esse aspecto de opressão e angústia, como: “Só eu sei que cresceu, só eu notei que está ocupando mais lugar embora continue do mesmo tamanho, ultimamente mal cabemos as duas, uma de nós teria mesmo que... Interrompeu para acender a cigarrilha, a chama vacilante na mão trêmula” (TELLES, 2015, p. 35).

Se olharmos ao longo da narrativa vamos percebendo vários pontos em que Romana demonstra grande desconforto, procurando sempre saber que horas eram, olhando ao redor como se esperasse algo e esse incômodo foi se maturando dentro dos episódios que contava sobre Tigrela. “O senhor sabe as horas? Você tem algum compromisso? perguntei e ela respondeu que não, não tinha nada pela frente. Nada mesmo, repetiu e tive a impressão de que empalideceu [...]” (TELLES, 2015, p. 37).

Desde o começo vemos que a mescla de personalidades e gostos fora tanta que Romana já não sabia dizer o que era dela e o que era da *outra*. Até que a presença de

ambas já não seria mais possível no mesmo ambiente, elas não caberiam mais no mesmo espaço, na mesma vida, pois só haveria uma. Alguém teria que ter fim e pela narrativa de Romana, seria Tigrela. Para Silva (2017), podemos configurar uma sendo o duplo da outra em um emaranhado de semelhanças e diferenças, complementando-se.

“Recorreu a um homem que passou ao lado da nossa mesa, As horas, as horas! Quando soube que faltava pouco para a meia-noite baixou o olhar num cálculo sombrio” (TELLES, 2015, p. 34). O recurso da meia-noite é uma constante em narrativas de cunho fantástico, representando muitas vezes a mudança, o recomeço e preservando em si o ar de mistério que acompanha a história da humanidade ao ser escolhida como o horário das transformações, da mudança de ciclos. De acordo com Silva (2001), o elemento da meia-noite contribui para o caráter fantástico, pois é o momento singular das aparições, das festividades das bruxas e das transformações de criaturas folclóricas como vampiros e lobisomens.

Sabemos que Romana está à espera de algo, mas é apenas no desfecho que entendemos o que é. Nesse trecho, conforme mencionado anteriormente, podemos analisar a escolha pelo horário da meia-noite, que geralmente está associado a eventos sobrenaturais e inserido em romances de suspense como uma hora propícia a acontecimentos estranhos. Também podemos entender a meia-noite como o recomeço de algo, pois se trata da mudança de um dia para o outro, somada à possibilidade de deixar algo para trás.

Em sua tentativa de se livrar da presença de Tigrela, Romana elabora um plano para tirá-la de sua vida, mas é só a partir de uma reflexão pungente da amiga, que tenta elaborar toda a narrativa de Romana de uma forma que faça sentido, que ela parece não conseguir se conter mais: “Teve [Tigrela] todo o conforto, como Yasbeck fez comigo até me descartar. *E agora você quer se descartar dela*, eu disse. [...] Romana falava tão rapidamente que tive de interrompê-la, Mais devagar, não estou entendendo nada! [...]” (ibidem, p. 38-39, grifo nosso) Nesse rompante de palavras Romana enfim discorre sobre o que está acontecendo e porque está tão preocupada com o horário e temos então o último parágrafo do conto:

Ao invés de leite, enchi sua tigela de uísque e apaguei as luzes, no desespero enxerga melhor no escuro e hoje estava desesperada porque

ouviu minha conversa, pensa que estou com ele agora. A porta do terraço está aberta, essa porta também ficou aberta outras noites e não aconteceu, mas nunca se sabe, é tão imprevisível, acrescentou com voz sumida. Limpou o sal dos dedos no guardanapo de papel. Já vou indo. Volto tremendo para o apartamento porque nunca sei se o porteiro vem ou não me avisar que de algum terraço se atirou uma jovem nua, com um colar de âmbar enrolado no pescoço (TELLES, 2015, p. 39-40).

O tremor que sente pela incerteza da notícia do porteiro demonstra o impasse de Romana entre ao mesmo tempo não querer que a notícia seja dada e aguardá-la ansiosamente. De acordo com Moreira (2008, p. 83-84), o leitor “[...] hesita entre uma explicação natural e uma extranatural. Se optarmos por uma leitura alegórica, ou se buscarmos a causalidade no delírio de Romana o elemento fantástico da transformação física se desfaz [...]”. Sobre essa habilidade estilística de Lygia Fagundes Telles que provoca dúvidas e questionamentos seu amigo Carlos Drummond de Andrade pontuou, em 1966, em uma carta a ela:

[...] sua grande força me parece estar no psicologismo oculto sob a massa de elementos realistas [...] Quem quer ver a verdade subterrânea das criaturas, que o comportamento social disfarça, encontra-a maravilhosamente captada por trás da estória. Unir as duas faces, superpostas, é arte da melhor. Você consegue isso (ANDRADE, 1966, Acervo Instituto Moreira Sales).

Drummond referia-se no fragmento supracitado ao conto “Venha ver o pôr-do-sol”, mas, tomando a liberdade da correlação, não seria um erro estender esse comentário à maioria dos escritos da autora. Isso porque neles é possível ter várias análises e aqueles que preferem uma leitura mais simples podem fazê-la na superficialidade e ter uma história bem contada e àqueles que buscam com uma lupa pelos conteúdos imersos também poderão comprazer-se. Assim, terminamos o conto tendo várias possibilidades de interpretação, mas não podendo encerrá-las como únicas, seja qual for a escolhida.

No relacionamento apaixonado e agressivo de Romana e Tigrela, “a exclusividade no amor e na lei inexorável da selva caracterizam essa estranha caçada, cujo desfecho fica apenas sugerido, confundindo-se caçador e caça, mulher e fera, nesse jogo fatal, simultaneamente de amor e de morte” (SILVA, 2001, p. 73).

O conto leva o nome de “Tigrela”, mas é a história de Romana que vamos acompanhando a cada página assinalando, a partir daí, o quanto a presença dessa outra figura fora ou dentro de si foi gradativamente aferroando sua existência até o ponto de ser dominada e, por conseguinte, procurar uma saída.

No seguinte tópico apresentaremos a análise do conto “WM”, no qual a questão do duplo aparece como a fragmentação do eu e sua construção provém de um luto com negação da perda do objeto amado, revelando conteúdos mal elaborados no protagonista.

2.3. Xequemate: análise de WM

No conto “WM” temos uma trama familiar narrada em primeira pessoa, com um narrador autodiegético. De acordo com Silva (2001), o conto tem muita ambiguidade, principalmente pela narração ser feita dessa maneira. Wlado é o mais novo de um casal de irmãos que vivem com a mãe, Webe, uma atriz muito aclamada pela crítica e servida de muitos admiradores. O pai é apenas mencionado, pois abandonou a família e não mantém contato algum com mais ninguém. Acompanhamos o declínio da família e, mais que isso, da sanidade de Wlado. Wanda, a irmã mais velha, inteligente, bonita e dedicada a ser tornar bailarina, é o verdadeiro fascínio de seu irmão, a quem protege, ensina e cuida.

Começamos o conto na sala de um psiquiatra, o doutor Webere, responsável por Wanda, que está internada e recebe a visita do irmão. Wlado se aproxima da janela, o vidro está embaçado e lá fora tudo o que se vê é a presença da névoa. Somos apresentados à infância e à adolescência dos irmãos até culminar no presente momento. Esse ponto da narrativa já nos é importante, pois através da imagem difusa vista pelo vidro da janela há também uma história difusa: “Vou até a porta envidraçada que dá para o pátio. No vidro embaçado, com o dedo escrevo um W e um M, duas letras recortadas na folhagem brilhante de chuva, o resto é névoa” (TELLES, 2015, p. 87).

Pelos olhos do narrador-personagem conhecemos a postura omissa da mãe, que estava sempre mais preocupada com as sinuosidades de sua carreira, acompanhando

cada nota no jornal ou contabilizando os telefonas, do que com a educação e o cuidado com os filhos. “Cinco anos mais velha que eu e tão mais desenvolvida, nesse tempo vivíamos numa casa luxuosa, mamãe era uma artista importante e bonita, com muitos homens em volta. Tantos empregados, mas era Wanda quem cuidava de mim, quem me contava histórias” (TELLES, 2015, p. 88). Wlodo então desloca seu amor filial para o fraterno, pois é Wanda quem lhe ensina o alfabeto. Ele apresenta dificuldade com a grafia do dáblío e faz com que a irmã tente de outra forma: o W nada mais é do que o M ao contrário. E essas duas letras, uma ao lado da outra, marcarão a narrativa até o final.

Os anos passam, o frescor da beleza da mãe começa a ruir, com isso a dificuldade em conseguir papeis e, pior, a desistência dos admiradores e fãs. Em momentos de felicidade, quando alguma crítica comentava sobre Webe, esta carrega o filho, mas deixa-o desconfortável com seus abraços, pois ele nunca sabe quanto tempo aquele estado de espírito irá durar e se transformar novamente em angústia e tristeza.

Estreava a peça e vinham críticas. Os telegramas. As homenagens. Então ficava macia, o sorriso flutuante [...] Vem brincar com a mamãe, chamava por entre as plumas de seu néglilé. Eu ia mas nunca ficava muito à vontade, atento ao primeiro sinal de impaciência [...] Irritava-se quando o telefone tocava sem parar ou quando as pessoas a abordavam na rua pedindo autógrafos, retratos. Mas quando chegou o tempo em que o telefone ficou calado e as pessoas não se viravam para vê-la, caiu no mais completo desespero (TELLES, 2015, p. 90).

Percebemos o quanto o garoto começa a entender e se preocupar com os telefonemas que não vêm e as cartas que não chegam e com a quantidade de remédios que ela ingere seja para dormir ou para acordar. “Pílulas para dormir, pílulas para acordar, a cara sempre enlambuzada de creme. Não tomava conhecimento nem de Wanda nem de mim” (TELLES, 2015, p. 89). O narrador conta que a mãe começara a ignorar Wanda a partir do momento em que esta se transformou em uma bela jovem, com o viço que já não existia mais no rosto dela própria. A relação dos três sendo uma família disfuncional com os papeis invertidos e a inquietude que paira sobre a luxuosa casa esconde mais do que o leitor espera. A maestria sinuosa com que Telles traça os anos e as relações dos três sob o mesmo tempo amplia-se conforme nos enveredamos pelo enredo e o duplo vai ganhando forma.

Temos no conto a presença do numeral três em situações diferentes, representando as três peças-chave do complexo familiar, como ao exemplo do início do

primeiro parágrafo do conto: “A chuva mansa e o céu de aço. Na mesa do Doutor Webere, o relógio branco marca três horas, três horas em ponto” (TELLES, 2015, p. 87). Logo após esse trecho, temos outro com o numeral três, mas este aparece de forma mais pontuada pelo sentido bíblico quando Wlado fala ao doutor sobre a descida dele ao inferno (o mais íntimo dele, seu inconsciente) e a ressurreição que busca no terceiro dia, ou seja, sua libertação:

Como vai minha irmã? pergunto eu. O silêncio ajuda a abrir o intrincado caminho aqui dentro por onde vou descendo até o fundo, para ajudá-la preciso eu também descer aos infernos. E no terceiro dia ressuscitar dos mortos, rezo muito, mas não aos santos limpos, rezo aos outros, aqueles rasgados por espinhos por demônios (TELLES, 2015, p. 87).

No decorrer do conto vamos entendendo como e por que acontece essa descida para a libertação da irmã Wanda e, conseqüentemente, da sua. Sobre a mãe, como já dito, Webe é uma atriz e suas atitudes são dignas do palco, sempre fingindo mesmo para o filho sobre a frustração de estar sendo esquecida. Logo no início da retomada ao passado, Wlado comenta sobre a mãe rememorar um episódio da infância de Wanda, no qual ela se apresentou muito doente, dependente e acometida pelo medo do escuro e das pessoas. “Teve uma crise muito na infância, mamãe me falou nos meses em que foi obrigada a passar a sua cabeceira quando ela era ainda uma menininha. Recuperou-se” (TELLES, 2015, p. 88), dedicou-se à dança e sempre é descrita vestida com o tecido rosado das bailarinas.

Wlado não descreve a si mesmo fisicamente, mas temos uma noção de sua afeição à irmã, sua ansiedade na presença da mãe e sua alegria de pertencer a algo mesmo este sendo o seio de uma família que ele mesmo considera estranha. Conta sobre um aniversário no qual a mãe estava feliz e lhe dera uma pequena tartaruga, a quem batizou Wamusa, ocasião em que brindaram os três com vinho:

Muito fina na sua malha de um rosa-envelhecido, Wanda dançou para mim, só para mim, desde que mamãe polidamente continuava a ignorá-la. Depois prendeu no meu pulso uma corrente com as iniciais gravadas na plaquinha de prata: W M. Beije as letras, beije mamãe e guardei a tartaruguinha no bolso. Minha família. Uma estranha família diferente das outras, mas nessas diferenças não estaria o nosso vínculo? (TELLES, 2015, p. 91)

Sua família é diferente das outras, com comportamentos que passam a ser cotidianos, mas não são comuns, como a negligência da mãe e a obsessão da irmã, mas ele aceita que são essas diferenças que os fazem unidos. Trata-se de uma família de três pessoas que busca conviver e unir-se sob o véu de suas próprias extravagâncias. A narrativa é fechada dentro do seio familiar e o único cenário, enquanto Wlado conta sua infância com a irmã, é a mansão em que vivem.

O ainda então menino não comenta sobre companhias externas, vai à escola, mas quem o inicia à educação é sua irmã. A devoção e dependência dele em relação a ela impedem-no de tomar antes algumas atitudes que poderiam ajudá-la no desenvolvimento de sua obsessão de marcar com WM todos os objetos da casa, passando às paredes, móveis, jardim e até “No canto do quarto, a tartaruguinha marcada até o cerne lívido da carapaça” (TELLES, 2015, p. 92). Essa repetição se dá quando ela ensina o alfabeto para ele, mas estende-se ao longo da narrativa primeiro bordando as roupas de cama e passando ao extremo. Ao mesmo tempo em que Wlado ama a irmã passa a temê-la, transformando-se de figura cuidada para cuidador.

Ela que antes o protegia agora é protegida por ele, como outros momentos da narrativa em que os papéis são trocados. A mãe irrita-se com a união deles e com as horas que passam juntos divertindo-se: “Fiquei na maior excitação, dando gritos até mamãe vir lá de dentro e me sacudir enfurecida, Quer fazer o favor de parar com isso? Foi a Wanda, eu denunciei, mas ela continuou me sacudindo, Vai parar? Mamãe era uma atriz famosa mas agitada como um vento de tempestade” (TELLES, 2015, p. 89). Como aponta Silva (2001), é curioso perceber que a mãe interpele o menino e não a irmã, mais velha e responsável, pela algazarra quando nessa cena risca os móveis e as paredes com giz.

Telles conduz a narrativa de forma a conceber ao leitor a capacidade de provar de maneira racional todas as atitudes da mãe, histérica e nervosa como outrora foram grandes nomes das Artes. Sua repugnância frente à beleza jovem de Wanda não deixa dúvidas quanto à crise referente à perda de papéis para atrizes mais jovens, mas, quando já estamos cientes do desfecho, podemos retomar aos pontos narrativos envolvendo esse detalhe e vê-los sobre outro prisma, em relação a quanto pode ser enganador um narrador em primeira pessoa. A mãe ignorava Wanda, pois não *havia* Wanda. Naquele momento na infância em que ela adoeceu, morreu. Por mais que não fique claro no

texto, muito possivelmente esse tenha sido o motivo (não justificável) pelo qual o pai saíra de casa e porque a mãe se entregara aos fármacos.

Wlado, cinco anos mais novo, não deveria ter muitas lembranças disso e, devido ao abandono do pai e ao distanciamento sofrido da mãe, mantivera Wanda viva em sua mente e em seu afeto, sempre vestida de cor-de-rosa. Ao assumir uma vida dupla de Wlado e Wanda, ele participa do conceito de duplo endógeno explicitado por Cunha (2009), no qual o duplo se caracteriza pelo desdobramento do eu, resultando duas possíveis relações, de harmonia ou conflito.

No caso de Wlado, a parte da personalidade que agia com a idealização alucinatória da irmã correspondia de forma harmoniosa à rotina de Wlado, mas, a partir do momento em que ele começou a crescer e não mais necessitar dos cuidados maternos dela e ainda desfrutar de novos interesses fora do núcleo familiar, como seu romance com a jovem prostituta Wing, o conflito instaura-se de modo mais ferrenho.

A partir dessas explanações seguiremos falando sobre Wanda, mas já entendendo ser uma parte de Wlado, diferente de quando lemos o conto pela primeira vez e vamos nos surpreender ao fim da narrativa. Mesmo hoje, com o conto já lido inúmeras vezes ainda se mantêm a *caça ao tesouro* pelos indícios que contribuam para perceber de antemão o espanto das últimas páginas. Com o avançar da leitura vamos percebendo peculiaridades da construção narrativa como, por exemplo, a obsessão de Wanda em marcar tudo com as iniciais WM, representando ela e o irmão.

Começa, como já dito, inocentemente, com ela ensinando ao irmão uma forma de memorizar a escrita do W e do M e, como brincadeira, ela passa a repetição das duas letras, lado a lado, pelas bordas do quadro negro continuando nas paredes. “E retornando o giz, foi enchendo o quadro negro de dáblios e emes, chegou até à moldura, escreveu na moldura, invadiu a parede e contornou a janela, subiu na estante, o giz se esfarelado nas lombadas dos livros, no chão, W M W M W M W M W M W M W M” (TELLES, 2015, p. 88).

Wlado não consegue entender a obsessão da irmã, questionando sobre se o que ela faz é referente a uma ação de posse e ele está certo. Quanto mais ele envelhece, mais a obsessão de Wanda em marcar tudo com as iniciais dele se agrava. Ele a acoberta, diz ainda quando jovem que não dirá a ninguém que ela destruiu seus cadernos, inventará

alguma desculpas aos professores. Mas as iniciais tomam conta de sua casa, sempre presentes, anunciando o eterno laço entre os irmãos. “Quando me deitava podia senti-los quase invisíveis bordados no canto da fronha. Ou no guardanapo. As letras tinham floreios na ponta da caneta de prata, mas eram despojadas por entre os arabescos de ferro do portão: W M” (TELLES, 2015, p. 91).

Ainda não sabendo que se trata da mesma pessoa assumindo outra personalidade, seu duplo para sua proteção quanto ao luto e ao abandono, ficamos nos questionando sobre a sanidade da jovem. Ela parece frágil, com o corpo delicado de uma bailarina, na maioria das vezes descrita vestida com os trajes leves do balé, mas, acima de tudo, dedicada a manter o irmão por perto, cuidar dele e parece desenvolver uma característica maníaca ao gravar em tudo as iniciais deles, mas após sabermos que ela é uma duplicação, nossos olhos se voltam ao estado de Wlado.

É interessante analisar que a letra M é o duplo invertido de W e que se colocarmos uma sobre a outra se encaixam perfeitamente montando uma só figura. “Mamãe e suas pílulas. Wanda e suas letras. O começo daquelas letras foi naquele quadro-negro? Mas o que significava isso, vontade de afirmação? De posse?” (TELLES, 2015, p. 93) Wlado, por meio do que acredita ser Wanda, marca as letras para serem reais. Com um olhar mais atento percebemos que ele nunca está presente quando ela destrói os objetos, ele chega depois, quando sua mente volta a representá-lo, surpreendido pela violência dela/sua.

É interessante pontuarmos que desde o início Wlado comenta sobre as características peculiares e inflamadas da mãe, então, mesmo após chegarmos ao momento em que ela fala sobre Wanda estar morta, podemos desacreditá-la pela sutileza com que ele descreve seus cabelos brancos, o corpo atingido pela idade, a mente consumida pela angústia de ser esquecida e pelos anos se servindo de seus remédios:

Fui cambaleando até o quarto da mamãe. Ela escrevia suas memórias mas devia estar num pedaço triste, tinha o olhar apagado. A Wanda, onde ela foi? perguntei. Mamãe apertou minha mão e começou a chorar: Mas meu querido, a Wanda morreu faz tanto tempo! Você fica falando nela, fica falando e faz tanto tempo que ela morreu! [...] Acariciei seus cabelos que já estavam completamente grisalhos, quando deixara de pintá-los? Sim, mamãe, é claro, não falo mais, eu disse. Ela cruzou os braços na mesa e pousou neles a cabeça. Dormiu. Dormia em meio a uma frase, de um gesto, envelhecera tão rapidamente. Saí e andei sem parar (TELLES, 2015, p. 92-93).

Anos ignorando o frescor de Wanda e exilada em suas próprias memórias dos anos dourados, não seria tão distante o fato de já, de fato, não legitimar a presença dela. O trecho acima marca o começo mais grave dos impulsos da irmã e Wlado, já exausto das atitudes dela, sai à procura de alguma distração. Chega a um bordel e conhece a doce Wing, uma moça chinesa ainda adolescente com a qual passa dois dias: “Por dois dias esqueci Wanda, mamãe, esqueci aquele eme andando de cabeça para baixo, plantado nas mãos – esqueci tudo em meio ao gozo, eu estava precisando desse gozo feito de pausas amenas [...]” (TELLES, 2015, p. 93). Wlado descobre-se feliz longe de casa, entrega-se a um prazer que até então não comentava sobre e Wing é descrita como alguém que tinha uma voz calma e falava sobre coisas simples.

Quando retorna para casa encontra a irmã ensaiando e conta para ela sobre seu caso de amor, ela recebeu a notícia exultante e quis conhecer a moça, o que o irmão prontamente prometeu apresentar. Comemoram com vinho, pois “[...] se eu estava amando, ela também amava, porque a única coisa que podia nos salvar (me encarou com gravidade) era o amor” (TELLES, 2015, p. 93). Mas, cabe indagarmos, do que os dois deveriam ser salvos? Podemos, por um momento, ainda nessa parte da narrativa, pensar que seria da casa habitada, mas vazia de afeto, da atmosfera inquietante, mas, em uma segunda leitura, é possível pensar que a salvação a que ela se referia era a sua própria existência, porque apenas o amor dele a mantinha viva em sua personalidade desdobrada.

Após a comemoração ele vai dormir, e relata que em um “[...] sonho tão real vi Wanda aproximar-se de mim com uma expressão má. Veio devagar, bailaria pisando branda. Inclinou-se. Mas o que trazia escondido? Voltei a cara para a parede na hora em que a lâmina riscou um W e um M na palma da minha mão” (TELLES, 2015, p. 94). Acordou já pela manhã com a boca ainda sentindo o gosto do álcool e a mão latejando e para a qual não olhou por falta de coragem.

Assim como no início do conto onde vemos Wlado descendo para o mais íntimo da sua mente podemos fazer uma ponte com o ataque de Wanda justamente em seu quarto. O quarto, muitas vezes, é o lugar mais íntimo da casa onde é possível despir-se da vigilância da sociedade e relaxar, no qual se pode entregar às vontades e reflexões. Wanda invade o íntimo de Wlado para marcar-lhe as mãos, mas a correlação é o mais

recôndito dele deixando escapar uma ação de culpa por ter deixado a irmã e, por dois dias, ficar com Wing.

Para Cunha (2009), quando um duplo é formado ele ganha autonomia por meio do desdobramento do Eu, seja por meio de multiplicação ou da divisão. No caso de Wlado, temos um duplo de divisão, a mente dele compreende a realidade dos dois irmãos e assume seus atos separadamente. “Quando surge o duplo deixa de poder ser confundido com o ‘eu’, pois a partir do momento em que é gerado, ganha autonomia e possui já outra essência, essência essa que apresenta uma diferença relativamente ao ‘eu’ original, passando a assumir-se como o Outro” (CUNHA, 2009).

De mesma opinião é Rank (2013), quando afirma que o duplo é o próprio eu personificado e que esta imagem torna-se independente quando criada. No trecho em destaque vemos claramente que o duplo, Wanda, assume o controle enquanto ele dorme e lhe fere a mão, no caso, a própria mão. Ele vira o rosto para não ver e é o que costuma fazer, de forma inconsciente, por toda a narrativa.

Após esse momento ele vai em busca de um psiquiatra para Wanda, escolhe o Dr. Webere, terminando a teia de personagens que começam com a letra W. A irmã resistiu, tinha medo de ser internada, de ficar distante do irmão e da mãe, não iria aguentar estar em um sanatório: “[...] disse esfregando as mãos num pânico de criança. Tranquilei-a, mas quem falou em internamento? Ficaria com a gente, convivendo com *nossa loucura razoável*” (TELLES, 2015, p. 94, grifo nosso). Mais uma vez ele aquiesce e agora, como protetor da irmã que sempre o protegeu, reconsidera a internação. E ela, após beijar sua mão inchada, lhe entregou a pulseira com as iniciais deles para presentear Wing.

Pouco após isso sua mãe é encontrada morta e não fica claro, nem para ele, se fora suicídio, mas morrerá devido aos comprimidos que a acompanharam grande parte da vida. No velório, ao chegar próximo ao caixão, Wlado apaziguado pela conversa com a irmã e tocado pela morte da mãe, vê as iniciais WM tanto no tampo quanto no estofamento e, não conseguindo mais sustentar aquela situação, parte para ver Wing.

A partir desse momento, com a morte da mãe, a compreensão que a irmã precisava mais do que a sua ajuda e a partir do doloroso encontro com Wing, a narrativa ganha outro tom, um pouco mais ágil, um pouco mais confuso com oscilações de cena e

caracterizado pela falta de pontuação. É preciso tomar fôlego para acompanhar e ler os parágrafos, pois simulam o estado caótico da mente de Wlado. Quando chega ao encontro dela descobre-a marcada nos seios com as iniciais e, como que dando sustentação à fala da mãe, Wing responde às suas acusações sobre ter deixado a irmã fazer isso com ela: “Seu olhar atônito ficou cravado em mim, mas do que eu estava falando? Que Wanda? pois então não me lembrava? Fomos os dois ao homem das tatuagens que prometeu ser discreto, apenas duas letrinhas [...]” (TELLES, 2015, p. 95).

Após esse trecho já somos encaminhados para o fim da narrativa, Wlado volta à sua casa e confronta a irmã, já não suportando agir como cúmplice. Acompanhamos as primeiras marcas de WM no quadro negro e nas paredes, passamos aos móveis e aos livros de Wlado, seguimos para o casco da pequena tartaruga, chegamos à mão dele riscada com a ponta de uma lâmina, culminamos com a agressão à Wing. Então, chegamos ao ponto crucial para ele tomar uma postura mais ativa:

Tomei-lhe as mãos singularmente infantis: Wanda, querida, não podemos continuar desse jeito, tenho sido seu cúmplice, fico encobrendo tudo, está errado, está errado! Agora, até Wing dizendo, para te proteger, que não foi com você ao homem das tatuagens. [...] Ela ficou *me olhando através do espelho e seu rosto secreto era um reflexo do meu* (TELLES, 2015, p. 96, grifo nosso).

Vemos novamente o uso do espelho em um conto que explora a temática do duplo. Ao conversar com Wanda, é ele quem está refletido, exatamente no momento em que ele decide pedir ajuda para ela. Ou melhor, para ele. Os dois vão ao Doutor Webere, que garante que ambos serão bem tratados, entrando na fantasia de Wlado e ganhando sua confiança. A narrativa volta para o ponto onde foi iniciada, Wlado no consultório falando diretamente com o doutor a respeito da irmã.

“Ele é bom, me dá a mão enquanto descemos juntos até a ressurreição da carne, ele me ajuda quando tropeço com minha carga nos braços, Doutor Webere, está pesado demais para mim! digo e ele me segura” (TELLES, 2015, p. 97) e essa descida a que ele se refere pode ser vista como o inconsciente. Na Psicanálise, os conteúdos que estão no inconsciente são aqueles que não temos acesso no cotidiano a não ser por meio da análise ou de sua manifestação em sonhos.

De acordo com Silva (2001), que analisa os aspectos de metamorfose na obra Iygiana, a escada faz parte dos elementos mais usados pela autora como símbolo de

mutação simbolizando o ato de sair de um local para o outro, seja subindo ou descendo os degraus. Desde a Antiguidade é considerado um artifício usado para representar partida ou mudança. No conto podemos interpretar a descida de Wlado como uma forma de conhecer a si mesmo, no mais fundo de seu inconsciente.

Doutor Webere auxilia o paciente na descida ao mundo subterrâneo de sua mente e o peso de reconhecer que ele carrega em si duas presenças é penoso, mas, com a assistência do psiquiatra e sua abertura e reconhecimento da necessidade da análise, se torna possível. “Na realidade, Wanda não pesa mais do que uns trinta quilos, mas fica de ferro quando começamos a descida” (TELLES, 2015, p. 97), que segundo a Sociedade Brasileira de Pediatria (SBP) corresponde ao peso médio de uma criança do sexo feminino de 10 anos, idade em que Wanda tinha quando morreu.

Nesse ponto tão fundo também é descoberto o fim de Wing pelo crime cometido no hotel onde os dois se encontravam; no corpo frágil da moça estavam marcadas mais uma vez as iniciais. Como quando aconteceu ele então assumia a personalidade de Wanda, o crime está gravado em seu inconsciente, mas seu consciente não tem acesso imediato do ocorrido e ele não sabe ao certo o que aconteceu, conseguindo alcançar apenas imagens desorganizadas. Na narrativa cada vez mais confusa pelas frases que não respeitam propositalmente às normas gramaticais da acentuação, temos o momento em que vêm à tona os acontecimentos na mente de Wlado, fazendo a transição do inconsciente para o consciente.

Wanda vai pedir vai implorar mas não abra e agora esse rasgão na roupa e esse peito rasgado Wanda morreu faz tanto tempo mamãe disse e não sabia que ela era inaparente porque eu ia atrás apagando os rastros por onde ela passava mas se eu limpar essa crosta no peito de Wing vai aparecer o W M de lábios azuis de tão frios deixando entrever bem no vértice seu pequenino seu amado coração (TELLES, 2015, p. 97).

Para Silva (2001), há três possíveis interpretações para o conto: 1) Wanda existe e seu irmão zeloso tenta ajudá-la quanto a sua loucura; 2) ela morreu na infância, como a mãe conta, e o irmão assumira sua personalidade; 3) ela nunca existira de fato, apenas representando a *anima*, arquétipo estudado por Jung (2000), que consiste em ser a parte feminina que os homens carregam, ao contrário de *animus*, a parte masculina nas mulheres, e Wlado não soube desenvolvê-la corretamente no processo de individuação.

A autora segue dizendo que embora haja essas três suposições, Telles privilegia a segunda mencionada, hipótese com a qual compartilhamos nessa análise. Fato este corroborado pela escolha autoral de, no último parágrafo, retirar a pontuação, apresentando o aspecto de confusão mental do narrador-personagem confrontado em análise na clínica e a confirmação de Wing às palavras de Webe.

Freud (2012) analisa o luto como a perda de qualquer objeto de amor e desejo, não se restringindo apenas a uma pessoa, como é habitual pensar, mas vai além, como, por exemplo, luto por situações, relacionamentos, objetivos não alcançados e, de fato, em relação a objetos. Em uma de suas obras mais famosas, chamada *Luto e Melancolia*, publicado em 1917, o psicanalista analisa a relação entre esses dois sentimentos. O primeiro é relativo ao processo da perda do objeto amado e o segundo seria a tristeza extrema, hoje entendida como o quadro clínico da depressão.

Freud (2012) faz um aprofundamento no assunto do luto para nos conduzir à melancolia, que é muito complexa e delicada. Saroldi (2015) menciona acerca do luto que se trata de um processo que abala todas as pessoas em algum momento de suas vidas, pois é uma resposta normal à perda, chegando a ser até mesmo necessário para elaboração da falta e superação, no processo é natural que a pessoa procure objetos substitutos que preencham o espaço daquilo que está ausente.

De acordo com Edler (2015), o estudo acerca da melancolia surgiu na Grécia, no século I.V a.C. como *melancholia*, baseada na teoria dos humores, criada por Hipócrates. A teoria dos humores se divide em quatro: sangue, linfa, bÍlis negra e bÍlis amarela. O estudo de Hipócrates relacionava o estado de saúde de acordo com o equilíbrio ou desequilíbrio dessas substâncias no corpo humano. A Teoria Humoral correlacionava o sangue ao temperamento sanguíneo, a linfa ao temperamento fleumático, a bÍlis amarela ao temperamento colérico e a bÍlis negra corresponde ao temperamento melancólico e, em excesso, acreditavam ser responsável pela tristeza. Essa concepção sobre os humores teve início com a compreensão de que na natureza havia quatro estações que levavam a quatro qualidades fundamentais: o calor, o frio, o seco e o úmido, e isso influenciava diretamente com os seres humanos.

A teoria foi de grande importância para o estudo a respeito da melancolia, da tristeza e da depressão. De acordo com Freud (2012), a melancolia algumas vezes advém do processo do luto, mas há grandes diferenças entre elas. O luto é a reação à

perda do objeto amado, seja uma pessoa ou algo abstrato mais importante. No luto trabalhamos com o real, pois a realidade mostra a ausência do objeto amado, pois agora ele não existe mais e toda a libido que fora destinada a ele precisa ser retirada.

Mas, após o luto ser completo, o ego fica livre novamente, por isso é natural passar por ele para, no fim, elaborar o conteúdo e seguir adiante. Mas o processo pode ser tão intenso que “ocorre um afastamento da realidade e uma adesão ao objeto por meio de uma psicose alucinatória de desejo” (FREUD, 2012, p. 480), dependendo da estrutura psíquica da pessoa quem sofre o luto pode ser desencadeado algumas crenças irrealis e comportamentos conflituosos. Todos nós passamos ou passaremos, em vários momentos da vida, pelo luto.

Dessa maneira, é possível que a melancolia se instaure, ela consiste em um profundo desânimo, perda do interesse no mundo externo, decrescente vontade de qualquer atividade, principalmente voltada a si mesmo, estimulando a autorrecriminação, o autoinsulto e o rebaixamento da autoestima, podendo chegar a atitudes autopunitivas. “No sonho tão real vi Wanda aproximar-se de mim com uma expressão má. Veio devagar, bailarina pisando branda. [...] Voltei a cara para parede na hora em que a ponta da lâmina riscou um W e um M na palma da minha mão. [...] A dor fria escorrendo devagar” (TELLES, 2015, p. 94).

No trecho vemos Wanda machucando Wlado com as marcas de seus nomes, em um lembrete de posse, na mesma noite em que ele conta a ela sobre ter passado dias ao lado de Wing. Quando a consciência da personalidade de Wlado baixa o estado de vigilância, a personalidade de Wanda ganha força e toma a postura do agente punitivo. Então, pune-se por ter colocado outro objeto amado no lugar dele, a quem detinha toda sua atenção e afeto. Wlado é como um tabuleiro de xadrez, no qual ele é todas as peças e faz todos os movimentos e, quando ganha, também perde e acaba encurralado. Cada movimento seu desde a infância implica em perder-se para continuar na companhia de Wanda, sua figura materna e protetora, a quem o ego, para não sofrer a perda, construiu.

Segundo Klüber-Ross (2005), o processo do luto consiste em cinco fases, consecutivamente: a da negação, na qual a pessoa nega a perda do objeto amado; a raiva, a qual é uma reação bastante instintiva, uma vez que não foi aceito o que é inevitável, mas já foi percebido que não será possível mudar; a barganha, na qual a pessoa começa a questionar e tentar fazer trocas com uma força maior e onisciente para

não perder o objeto; a tristeza, após a barganha, também é bastante emocional e implica em crises de choro e falta de esperança, e, por fim, vem a fase da aceitação, quando é entendido que se trata de algo que foge ao controle de qualquer ser humano e, então vem a aceitação do acontecimento, embora o processo seja doloroso.

Quando há uma estagnação em alguma das fases não há a verdadeira elaboração e isso fica recalcado no inconsciente, pronto para a qualquer momento se expressar, sendo prejudicial por não ser entendido. No conto, Wlado, muito possivelmente por ser uma criança na época em que Wanda morrera e não tendo o apoio apropriado das figuras cuidadoras (no caso, pai e mãe), não conseguiu passar pelas fases, estagnando na primeira e, com o ego tentando se proteger, houve uma ativação do mecanismo de defesa, chamado negação, que projetou o objeto amado em si mesmo, havendo um desdobramento da personalidade.

No próximo tópico trabalharemos com a análise do conto “A mão no ombro”, no qual o duplo aparece pelo uso dos cenários e do tempo. O protagonista se encontra no limiar entre o sonho e a realidade, advertindo-o ao encontro com a Morte, mas negando sua existência por meio de recordações da infância, culminando na descoberta do sentido de sua vida. A morte, no conto, como via de transformação e compreensão transcendente.

2.4. O toque da Morte: análise de A mão no ombro

No conto “A mão no ombro”, vemos o aspecto do duplo em sutilezas que vão se agigantando conforme a narrativa vai se desenvolvendo. Na história temos, no primeiro momento, um sonho em um jardim. Mas, diferente da maioria dos jardins, este não apresenta nenhuma forma de vida. Nele não há como saber se é dia ou noite, inverno ou verão. O ponto central deste jardim é a estátua de uma moça que sustenta a barra da saia para não molhar os pés e ela tem o poder de evocar no protagonista algumas lembranças. Devido a isso, enquanto a contempla, se sente observado e isso o faz recordar de uma brincadeira de infância com o pai que consistia em encontrar o caçador escondido na paisagem. Mas o protagonista sabe que a qualquer momento será encontrado pelo caçador e se entende no lugar da caça. Ele o encontra, na verdade, eles

se encontram. De costas, sente que o caçador se aproxima e lhe tocará o ombro. Neste instante, então, acorda.

Ao adentrar nas particulares da poética de Lygiana, entre os três contos analisados, é neste que encontramos mais predominantemente a questão da cor verde. Diferente das outras narrativas, não é apenas mencionado uma vez, mas diversas. Logo no primeiro parágrafo nos deparamos com a cor: “O homem estranhou aquele céu verde com a lua de cera coroada por um fino galho de árvore, as folhas se desenhando nas minúcias sobre o fundo opaco” (TELLES, 2015, p. 105). Dessa forma, a cor, que carrega a ambiguidade do imaturo e da decomposição, traz desde o primeiro momento o tema do duplo que se perpetuará por toda a narrativa.

O céu verde do conto não esclarece ao protagonista se é noite ou dia, embora a lua esteja presente, mas, por sua vez, está opaca. “Era uma lua ou um sol apagado? Difícil saber se estava anoitecendo ou se já era manhã no jardim que tinha a luminosidade fosca de uma antiga moeda de cobre” (TELLES, 2015, p. 105). A sutileza da dúvida vai prevalecer por toda a história. Tal premissa relacionada a dois opostos físicos (dia e noite) continua de forma cadenciada, tornando-se cada vez mais profunda.

Lamas (2004) assinala a característica lygiana de criar, em situações cotidianas, um mergulho na mente e coração humano, ela faz também uma análise do conto trabalhado e comenta sobre a narrativa que é discreta, mas que carrega muito da vida interior do personagem, “sendo tão harmonioso (o narrar) que parece ao leitor que a história flui como se contasse a si mesma. O ouvido do leitor acompanha o protagonista nas profundezas de suas reflexões e remorsos, como se fosse ele vivenciando o fato” (LAMAS, 2004, p. 193).

No conto, o protagonista percebe que o jardim onde está não corresponde a nenhum tempo externo e, assim, pode pertencer a todos os tempos. Por isso as estações não são demarcadas e a questão do tempo é trabalhada de forma que se reduza ao tempo dele: “Um jardim fora do tempo mas dentro do meu tempo, pensou” (TELLES, 2015, p. 105). No arsenal de duplos dentro do conto, o tempo é um deles e é um dos temas centrais da narrativa. Também duplo é o jardim que em geral corresponde a um arquétipo de vida e renovação, de início e de fins de ciclo, mas o ambiente retratado no conto é o contrário. De acordo com Silva (2001), o elemento das árvores é comum em jardins e sua imagem está geralmente relacionada com o paraíso (bíblico) preservando a

compreensão de morte e renascimento. No conto, os troncos das árvores não têm resina, nem formigas, não há flores, nem borboletas, nem pássaros.

Mas que jardim era esse? Nunca estivera ali nem sabia como o encontrara. Mas sabia – e com que força – que a rotina fora quebrada porque alguma coisa ia acontecer, o quê?! Sentiu o coração disparar. Habitara-se tanto ao cotidiano sem imprevistos, sem mistérios. E agora a loucura desse jardim atravessando em seu caminho. E com estátuas, aquilo não era uma estátua? (TELLES, 2015, p. 106)

A quebra da rotina é algo inesperado pelo protagonista que parece viver uma vida superficial – como depois entraremos com mais detalhes –, igual todos os dias embaixo do véu frívolo da comodidade. Quando pensamos na palavra “sonho”, em geral, concomitantemente, associamos a uma experiência lúdica, com situações impossíveis, *a priori*, sem sentido. Mas mesmo o sonho do protagonista é opaco, seu jardim é sem vida, perdido em um momento que ele mesmo não consegue decifrar.

“A mão no ombro” é um conto que compreende vários aspectos do mitoestilo de Lygia Fagundes Telles, pois, além da cor verde, temos a forte presença do jardim e nele evocam-se a escada, a estátua, a fonte, os caminhos e as árvores. Sob a ótica de Silva (2001, p. 43), “todas são imagens de forte carga simbólica e o leitor imediatamente percebe que elas ultrapassam o denotativo, o cotidiano, deixando transparecer uma qualidade indefinível de essência, de primordial, de mítico”. Nota-se que não estão ali apenas para a composição do cenário, foram escritos com finalidades significativas a fim de operarem em relação à funcionalidade ficcional do conto.

A estátua a que nos referimos é uma moça de mármore, na posição de quem se preocupa em molhar a barra da saia e os pés. Telles se utiliza de um duplo oposto aqui, pois embora a estátua represente uma jovem “uma estria negra lhe descia do alto da cabeça, deslizava pela face e se perdia ondulante no rego dos seios meio descobertos pelo corpete desatado. Notou que a estria marcara mais profundamente a face, devorando-lhe a asa quebrada do nariz” (TELLES, 2012, p. 106). Assim, a descrição desvia para o contraste entre a beleza e o grotesco.

De um lado, temos uma estátua delicada, em posição simples, com uma descrição até mesmo sedutora com o detalhe do corpete desatado, mas isso parece ser o de menos dado a condição da face e do nariz, mostrando a putrefação do encanto. Segundo Lamas (2004), a relevância simbólica da estátua está no fato de tratar-se de

uma jovem que possui características associadas simbolicamente ao passado e à antiguidade como, por exemplo, estar deteriorada.

Possivelmente foram as intempéries da exposição no jardim que causaram isso a ela, mas o ponto trabalhado também como valor simbólico é a passagem do tempo. Além disso, a presença da estátua no conto, fora conotar duplicidade que está presente por toda a narrativa, é pertinente aqui por se tratar de um conto fantástico, pois de acordo com Silva (2001 *apud* FRYE, 1978, p. 109), “tanto as estátuas como as tapeçarias constituem variações da imagem do espelho, marcando, pois, a transição entre o real e o fantástico”.

Outro elemento narrativo chama a atenção: o filete negro lhe *devora* o nariz, verbo que indica de forma brutal e pontual a ação do tempo. Nesse contexto, o protagonista, comovido pela solitude da estátua e seu estado deteriorado, lhe estende a mão e busca ajudá-la, mas a retira quando um inseto penugento sai “[...] de dentro da pequenina orelha” (TELLES, 2015, p. 106), também se utilizando do contraste da delicadeza com o grotesco. A única vida além do protagonista no jardim é de um inseto de aparência asquerosa.

Eis que nessa cena temos o prelúdio das consecutivas lembranças que ele irá resgatar da infância, todas carregando esse viés contrastante do belo com aquilo que produz aversão. A primeira imagem que o jardim evoca é de quando seu “[...] pai gostava de jogar com ele: o caprichoso desenho de um bosque onde estava o caçador escondido, tinha que achá-lo depressa para não perder a partida” (TELLES, 2015, p. 106). Ele começa então a procurar o caçador escondido, mas no jardim morto nada se mexe. Enquanto o procura percebe que sua posição de caçador mudou para caça; ele sabe que não o encontrará, mas será encontrado por ele.

Está na escada, ele respondeu. Esse caçador familiarmente singular que viria por detrás, na direção do banco de pedra onde ia se sentar. Logo ali adiante tinha um banco. Para não me surpreender desprevenido (detestava surpresas) discretamente ele daria algum sinal antes de pousar a mão no meu ombro. Então eu me voltaria pra ver. Estacou. A revelação o fez cambalear numa vertigem, agora sabia (TELLES, 2015, p. 106).

A revelação que o protagonista teve não nos é clara *a priori*, mas podemos considerá-la pela situação de encurralamento e pela ausência de vida no jardim. Não

apenas a imagem do pai é evocada, mas também a da mãe através da memória de quando esta o levou à procissão na Páscoa. A visão de Cristo ensanguentado com a coroa de espinhos atormentou-o quando criança e ele externa sua vontade de que a cena acabasse. Embora saiba que se trata de uma encenação não é menos amedrontador, pois via a agonia do outro e era por ela tocado.

A espera pelo sábado de aleluia para que o outro ressuscitasse era atroz, mudar o estado de sofrido e morto para renascido ao mesmo tempo em que o alentava, o deixava ansioso pelo acontecimento. “No fundo secreto, fonte de ansiedade, era sempre noite – os espinhos verdadeiros lhe espetando a carne, ô! por que não amanhece? Quero amanhecer!” (TELLES, 2015, p. 107). Nesse contexto a ideia do amanhecer transcorre daquele sábado de aleluia para o atual momento e a percepção de que está sonhando ocorre e se o sonho começou quieto, lento e curioso torna-se desesperador fazendo com que o despertar passe a estar relacionado com o ato de viver.

Ainda assim, o protagonista não acorda e conforme o tempo indubitavelmente é parado e passante, ele recorda de mais uma imagem da infância. A de quando visitou o circo com a tia, e o passeio normalmente ansiado e mágico para crianças e adultos teve um fim trágico, pois “[...] o trapezista de malha branca (foi na estreia do circo?) despencou no trapézio lá em cima, varou a rede e se estatelou no picadeiro” (TELLES, 2015, p. 108). Embora sua tia tentasse esconder-lhe os olhos, ele o viu já definhando, com a perna esticada mexendo convulsivamente – o sofrimento se prolongando até finalmente cessar com a chegada da morte iminente. Percebemos que as três lembranças infantis apresentam cenas corriqueiras (brincadeira no jardim, procissão de Páscoa e visita ao circo), mas que carregam um desvio do trivial para algo incômodo, algo muito comum nas narrativas de Lygia Fagundes Telles, quase como que uma marca registrada.

A retomada dessas cenas pode ser coadunada com a conhecida ideia de que antes de morrer sua vida passa rapidamente em frente aos seus olhos. Dessa forma, não é difícil perceber que o caçador à espreita que lhe tocará a mão no ombro é a Morte. Como afirma Marques (2012), as situações rotineiras na obra da autora ganham uma roupagem de estranheza, pois elas deixam de ser comuns graças aos seres que as constroem. Trata-se de pessoas que perdem a memória, a visão ou o entendimento da realidade e, assim, “contaminam” os fatos com seus aspectos peculiares, como vemos no trecho a seguir:

Olhou para o próprio pé adormecido, tentou movê-lo. Mas a dormência já subia até o joelho. Solidário, o braço esquerdo adormeceu em seguida [...] Com a mão direita recolheu o braço que pendia, avulso. Bondosamente colocou-o sobre os joelhos: já não podia fugir. E fugir para onde se tudo naquele jardim parecia dar na escada? Por ela viria o caçador de boné, sereno habitante de um jardim eterno, só ele mortal. A exceção. E se cheguei até aqui é porque vou morrer. Já? horrorizou olhando para os lados mas evitando olhar para trás. [...] Não quero! gritou. Agora não, meu Deus, espera um pouco, ainda não estou preparado! Calou-se, ouvindo os passos que desciam tranquilamente a escada (TELLES, 2015, p. 108).

Vemos que o protagonista tem certeza de que o caçador está na escada, mas não comenta sobre ela. Não sabemos para que serve a escada no jardim ou ao que ela o liga. Isso é na questão física, mas para além dela temos a simbólica, muito utilizada na poética lygiana. De acordo com Silva (2001), a escada como símbolo representa passagem, mutação e partida. Assim como em “WM”, em que também temos a presença deste objeto, mas enquanto Wlado a desce adentrando ao seu próprio interior, sua inconsciência e a busca por si mesmo, em “A mão no ombro”, a Morte desce para buscar o protagonista. Conforme Lamas (2004, p. 210), a escada é “símbolo de mudança de estado, da situação emergente entre o consciente e o inconsciente, passagem para a morte” e a presença do duplo tem função de provocar o encontro de si mesmo, uma tomada de consciência.

Neste caso, a presença do duplo tem como função provocar o encontro do protagonista com si mesmo, promovendo uma conscientização. Com os sintomas que ele apresenta como dormência e paralisação de um lado do corpo podemos imaginar qual fora a causa da caçada no sonho, mas como o conto trabalha com ambiguidades, quando acorda imagina que o sonho lhe trouxera, ao invés da morte, a vida. “Que sonho! murmurou abrindo e fechando a mão esquerda, formigante, pesada. Estendeu a perna e quando a mulher abriu a janela e perguntou se tinha dormido bem, quis contar-lhe o sonho do jardim com a Morte vindo por detrás: sonhei que ia morrer” (TELLES, 2015, p. 109), mas não conta.

Logo que abre os olhos desperta também para sua vida e se questiona se há necessidade de contar para a esposa considerando que naquele casamento já não havia mais amor ou companheirismo (isso se algum dia houve). Faz suas atividades matinais normais, mas já não é o mesmo, é quem deveria ter sido por toda vida. Observa a esposa que o olha do espelho, se irrita com sua desafinação ao cantar, seu sorriso ladino.

Enfadado, levanta-se e vai ao banheiro, os gestos mais comuns sendo percebidos pela primeira vez nesses quase cinquenta anos de existência.

Cumpriu a rotina da manhã com uma curiosidade comovida, atento aos menores gestos que sempre repetiu automaticamente e que agora analisava, fragmentando-os em câmera lenta, como se fosse a primeira vez que abria uma torneira. Podia também ser a última. Fechou-a, mas que sentimento era esse? Despedia-se e estava chegando. Ligou o aparelho barbear, examinou-o através do espelho e num movimento caricioso aproximou-o da face: não sabia que amava tanto assim a vida. Essa vida da qual falava com tanto sarcasmo Não estou preparado. Seria uma morte repentina, coisa do coração – mas não é o que eu detesto? O imprevisto, a mudança de planos (TELLES, 2015, p. 110).

A presença do espelho também é algo que, recorrentemente, aparece nos contos nos quais o duplo tem aparição. Conforme Silva (2001), a repetição da imagem falsa não é possível ser retida e apresenta a equivalência dos gêmeos do século XVI, sendo aliados ou não. O elemento simbólico dos espelhos também é comentado por Lamas (2004), que o traz juntamente com o eco enquanto uma das formas clássicas utilizadas no âmbito do tema do duplo.

No conto o encontro (ou confronto) do protagonista com seu duplo promove questionamentos e muda suas percepções sobre si mesmo e o sonho pode ser interpretado como o eco da realidade uma vez que a base inconsciente do ser humano, seus desejos, frustrações e sua sombra plasmam-se quando estamos libertos de nossos próprios julgamentos. Desse modo, o sonho é tingido com as cores do eu mais profundo e o jardim morto do protagonista faz-se ponte para sua vida também morta, estéril de significados.

Além do espelho físico, há os planos espelhados do sonho com o despertar que, ao invés de desdobrar a imagem, caracterizam seu oposto. Como o próprio protagonista reflete, tudo o mais lhe incomoda e é necessária uma reviravolta já que sua vida foi até o momento a mais cômoda e estagnada possível. Exibe uma situação financeira que lhe permite empregada doméstica e motorista, mas não se desvencilha do casamento malfadado, não construiu uma boa relação com o filho, não sabe ao menos o nome dos funcionários que lhe servem todos os dias.

Então, é neste cenário que a Morte vem em sua direção, aquela que ele não pode controlar, a quem pode apenas obedecer. Retomando Silva (2001), “nos contos de Lygia

Fagundes Telles, o jardim é o lugar de regresso: a um tempo passado, a um estado de paz, à inocência perdida. É ao mesmo tempo o Éden e o ventre materno, a selva e o aprisco, é o lugar de revelação” (SILVA, 2001, p. 46). Ao analisar a frase em contraponto com o conto concorda-se com o regresso à inocência e ao passado pelas três lembranças do protagonista envolvendo seus familiares e a sua infância embora não fossem situações de muita serenidade e paz. Sobre o jardim como local de revelação temos o caçador como personificação da Morte e o sonho também anuncia que o tempo é algo que ele não pode conter, como fez com tudo em sua vida.

Conforme Lamas (2004), a retomada dos episódios da infância é uma forma de paralisar o tempo e retardar a morte, bem como analisava Rank (2012), ao alegar que a criação do duplo (no caso do conto, a criação de um novo cenário e a volta à infância) tinha como função inibir a morte. Para ele, seguindo o âmbito psicanalítico de sua formação, o duplo representava o desdobramento da personalidade e existia como fim continuar vivendo, senão como o Eu, como um Eu duplicado. Influenciada por Rank, Cunha (2009), concorda sobre a duplicação do eu ter como função rejeitar o fim e considera a “ilusão do duplo cedo se transforma num mecanismo astucioso cujo objetivo é o de enganar a morte do próprio sujeito”.

Embora tenha saído do sonho este continua vívido sendo lembrado em cada movimento seu. Tudo o que vê, faz ou, principalmente, sente passa a ser associado aos momentos perpetuados no jardim. Em uma cena com a esposa “Estendeu a mão para acariciar-lhe a cabeça, Que pena, disse. Ela voltou-se, Pena por quê? Ele demorou o olhar em seus cabelos encaracolados como os da estátua: Uma pena aquele inseto, disse. E a perna ficar metálica na metamorfose final” (TELLES, 2015, p. 111). A metamorfose a que ele se refere está vinculada à paralisação de seu braço, como se houvesse se transformado em chumbo e esse processo alquímico culminaria na transição final, ou seja, de vivo para morto.

Segundo Silva (2001), tanto a imagem de um caçador perseguindo sua caça quanto a de um caçador transformando-se nesta não está distante de caracterizar uma espécie de metamorfose, tema este bastante recorrente nos contos de Lygia Fagundes Telles. Isso pode ser corroborado a partir do exemplo de “Tigreela” quando Romana, dona da casa e responsável pela tigresa, acaba sentindo-se observada e dominada pelo animal desencadeando para uma relação simbiótica e transfiguradora.

O protagonista – marido, pai, filho, sobrinho e sonhador – demonstra enfim ter despertado para a vida pelo receio da Morte. “Tanta pressa nas relações dentro de casa. Lá fora, um empresário de sucesso casado com uma mulher na moda. A outra fora igualmente ambiciosa mas não tinha charme e era preciso charme para investir nas festas, nas roupas” (TELLES, 2015, p. 112). Agora se considera jovem, nunca pensara sobre ela, esta não estava em seus planos, então como poderia acontecer? Vê sua vida opaca como a lua do sonho, que não vive nem a primavera nem o outono e que passa seus dias com o vazio da fronteira entre vida e morte. A mão no ombro do caçador à sua espreita o fez repensar, aquele toque da Morte tão próximo de ser consumado lhe deu, pela primeira vez, vontade de importa-se consigo. Após toda a rotina matinal, recebe o beijo frio de seu filho e de sua esposa e entra no carro para o trabalho:

Entrou no carro, ligou o contato. O pé esquerdo resvalou para o lado, recusando-se a obedecer. Repetiu o comando com mais energia e o pé resistindo. [...] De onde vinha esse perfume de ervas úmidas? [...] A paisagem foi se aproximando numa aura de cobre velho, estava clareando ou escurecia? Levantou a cabeça para o céu esverdeado, com a lua calva exposta, coroada de folhas. Vacilou na alameda bordejada pela folhagem escura, Mas o que é isso, estou no jardim? De novo? (TELLES, 2015, p. 113)

Quando pretende dar a partida no carro seu pé paralisa, como antes fez no sonho seu lado esquerdo todo. Ao se dar conta estava de novo no jardim, mas acordado. Percebemos que o anúncio da aproximação vem aos poucos, preenchendo os sentidos físicos no estado de vigília. Primeiro o tato, a inércia já sentida outrora, depois o olfato que sente o odor das ervas, depois a visão que percebe a “aura”, palavra geralmente associada com espectralidade, lembrando a fluidez diáfana dos sonhos. O cobre domina as cores, suscitando novamente a dúvida sobre o tempo. E, mais uma vez, o verde (como seria possível um céu esverdeado?) com a lua que mesmo com sua presença não admite completamente a noite.

Para Marques (2012, p. 1189), na escrita de Telles “observa-se o processo de vivificação das coisas inertes, de concretização das abstratas, de visualização das opacas – numa palavra, de animação por meio de símiles e metáforas, de um mundo mudo, mínimo, insuspeitado”. O jardim veio até ele e como promessa, o protagonista sabe quem mais viria. Nós adentramos ao limiar entre sonho e realidade e suas lembranças já não são mais da infância distante, mas do passado há pouco dentro do jardim.

Analisa a estátua preocupada em molhar os pés como uma alegoria ao seu próprio medo de aprofundar-se. É possível entender que o que mais lhe dá medo não é a Morte em si, mas o fato de a “visita” não ser planejada e por ela lhe fazer perceber que morrerá já estando morto. “A moça dos pés cariados ainda estava em suspenso, sem se decidir, com medo de molhar os pés. Como ele mesmo, tanto cuidado em não se comprometer nunca, em não assumir a não ser as superfícies. Uma vela para Deus, outra para o Diabo” (TELLES, 2015, p. 113). O trecho traz à tona o jogo de duplo mais antigo da História. No mito cosmogônico, Deus e Diabo são antagonistas essenciais, pois um não seria completo sem o outro. Mas, como ser humano, sua primeira reação é tentar sobreviver e livrar-se da ameaça: “Descobri! Descobri. A alegria era quase insuportável: da primeira vez escapei acordando. Agora vou escapar dormindo. Não era simples? Recostou a cabeça no espaldar do banco [...]” (TELLES, 2015, p. 114). Acerca de um dos elementos da cena, o banco, Silva (2004) menciona a riqueza da ambiguidade no uso das palavras podendo referir-se ao banco do jardim e ao banco do carro.

O protagonista tenta forçar-se a dormir para poder escapar do encontro com o caçador e “sentiu o braço tombar, metálico, como era a alquimia? Se não fosse o chumbo derretido que agora lhe atingia o peito, sairia rodopiando pela alameda” (TELLES, 2014, p. 114). Nessa cena, podem ser percebidos os sintomas do ataque cardíaco assolando cada vez mais proeminentes o protagonista. Ele já não consegue se mexer, o que pode fazer é fechar os olhos e esperar adormecer para fugir para dentro do sonho da Morte no plano real. Mas enquanto cumpre a única coisa que lhe cabe fazer para não aceitar o destino final, quando sua travessia para o onírico está quase completa “entre a sonolência verde-cinza que retomava o sonho no ponto exato em que fora interrompido. Os passos. Sentiu o ombro tocado de leve. Voltou-se” (TELLES, 2015, p. 114).

Acreditamos que é interessante comentar a intertextualidade do conto analisado com outro da autora que é bastante conhecido e estudado também em relação à temática do duplo. Trata-se de “A caçada”, inserido no livro *Antes do Baile Verde* (1970), escrito anos antes de “A mão no ombro”, este publicado originalmente em *Seminário de Ratos*, em 1977. Temos cinco pontos de convergência entre os dois contos, 1) somos apresentados novamente a um protagonista masculino cujo nome não sabemos. Seu limiar entre o real e o irreal não é um sonho, mas uma tapeçaria que o faz visitar um antiquário diversas vezes para contemplá-la e aos poucos se sente sugado para dentro

dela. 2) Esta, por sua vez, retrata um caçador a espreita da caça (sendo esta o próprio protagonista). Sua relação com a tapeçaria é intrigante, até mesmo para ele, primeiro acha que fora ele quem a pintara, o artesão que dera vida a ela, depois suspeita de ser ele o caçador, mas, por fim, percebe que é a caça.

Como ponto 3) essa tapeçaria apresenta o recorrente cenário da poética lygiana que é o jardim, no caso em questão um bosque com bastante folhagem verde e que é possível sentir o cheiro dos eucaliptos, em “A mão no ombro” a partir do cheiro das ervas. 4) Exposto no antiquário o personagem percebe e comenta a beleza de uma estátua mesmo que ela esteja com as mãos decepadas. Trata-se de São Francisco, geralmente representado com as mãos abertas em graças e receptividade; aqui o mesmo contraste entre o belo e o grotesco, mesmo que a beleza que ambos ostentam não seja apagada em definitivo.

No ponto 5) ambos protagonistas morrem por um ataque cardíaco perante o cenário jardim/bosque. Embora os dois contos tenham uma estrutura e um enredo distintos, os elementos apresentados expõem semelhanças palpáveis entre eles, relembrando o que Ataíde (1974) comentou sobre a habilidade da autora de criar novos comportamentos para seus personagens antigos.

Em ambos os contos a ênfase se dá no encontro com o caçador, mas com o toque de suspense fica a cabo dos leitores imaginar como, mas este não é o ponto mais importante do conto, embora culmine nele. Em “A mão no ombro” o que, de forma paciente e laboriosa, ocupa o lugar de maior relevância é o processo de construção e desconstrução do tempo juntamente com os elementos duplos que constituem um arcabouço de ideias controversas, como a Morte trazendo a vida, quando o protagonista acorda e decide tomar atitudes para enfim começar a viver de fato e o sonho trazendo a morte quando o onírico invade o momento de vigília e se esgueira para o encontro acontecer.

Os contos de Lygia Fagundes Telles proporcionam uma rica leitura tanto em sentido ficção quando em sentido teórico, pois possibilitam entrar por vieses distintos, e ao passo que nos debruçamos sobre eles nos voltamos para dentro de nós mesmos. O reconhecimento de sua escrita e de seus temas nas letras brasileiras é uma resposta digna de seu laborioso trabalho e ao aspecto infindo de suas significações. Ao fazer a leitura de suas obras é possível que se entenda um pouco mais sobre os seres humanos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do percurso apresentado a respeito do duplo percebeu-se que ele passou por tantas transformações quanto o homem ao decorrer dos séculos. Dentro na literatura, primeiro assumiu o tom cômico das histórias dos gêmeos que usavam similaridade física para confundir os demais, depois passou então aos sócios que tinham por objetivo usurpar o lugar do outro. Em ambos os casos, o duplo é reconhecido pelo caráter homogêneo. Mas ganhou uma nova postura no século XVII, ao compreender sobre os anseios da consciência humana, mas foi no século XIX, com o Romantismo que ganhou a característica fundamental do reconhecimento e compreensão da própria identidade. A partir desse momento, quando o contraste e o conflito ocorriam sob essa temática, representava a busca pela individualidade, pontuado como duplo heterogêneo.

Já no século XX, com o avanço dos estudos no campo da Psicologia e o desenvolvimento da Psicanálise, o tema do inconsciente ganhou espaço e as análises literárias receberam um olhar mais voltado à mente dos personagens, questionando o porquê de suas atividades e encarando o comportamento conflitante como algo inerente ao eu. Alguns autores, como Guy de Maupassant e Fiódor Dostoiévski, antes mesmo dos estudos sobre o inconsciente entrarem em voga, já trabalhavam com elementos psicológicos em suas obras. Bem como a Psicanálise, a Psicologia Analítica também contribuiu para o estudo do duplo com o arquétipo de sombra, referente ao conteúdo que está nas profundezas do inconsciente, não necessariamente sendo negativo, apenas não estando à luz. Não obstante as novas descobertas que o olhar psicológico pôde debruçar sobre a literatura, se foi possível encontrar novas maneiras de *descobrir*.

No decorrer do estudo, aferiu-se que a autora Lygia Fagundes Telles conquistou um grande público com suas obras, e foi assim desde *Ciranda de Pedra* (1954), romance que a consolidou nas letras brasileiras. Não apenas pela elegância e maestria com a qual transforma situações cotidianas em palcos de grandes reflexões, seus personagens são reais como nós e passam pelas mesmas questões humanas. Ao sofrerem angústias similares alcançam a empatia do leitor, senão, ao mesmo a atenção. Pela sua escrita, conseguiu dar às suas personagens estofamento humano suficiente para isso. Telles é crítica, de si mesma, editando e reeditando seus textos, e do mundo, pontuando o que acontecia dentro e fora do terreno ficcional. Às vezes corrosiva, pungente, ácida,

outras melancólica e saudosista, mas sempre muito dedicada a escolha de palavras e ao manejo com as multiplicidades de sentido, o que culminou em uma produção literária forte.

Nos contos analisados foi possível identificar a riqueza de sua poética e a recorrência de alguns temas, como a metamorfose, a perda, a angústia, o amor, conflitos, o jardim, a cor verde, etc.. Em “Tigrela”, percebeu-se esse elemento da metamorfose e há uma pluralidade de interpretações. O conto já inicia com um leve contorno insólito ao se tratar da presença de uma tigresa em um apartamento. A relação entre Romana e Tigrela assume proporções cada vez mais peculiares, revelando um processo de transformação de mulher em animal e animal em mulher, de uma maneira a lembrar o movimento do caçador e da caça, estrutura que também faz parte do mitoestilo da autora.

É possível ler esse movimento como a representação de um relacionamento homossexual, o qual Romana não quer expor para a sociedade e, muitas vezes, nem para si mesma. Pode-se também atentar à leitura por um viés alegórico a um relacionamento abusivo, uma vez que Romana está cada vez mais acuada à presença de Tigrela, sentindo-se vigiada mesmo enquanto a tigresa dorme. Tigrela, com seus gostos humanos e gestos ferinos, passa de companhia para aplacar a solidão a um duplo perseguidor. Ao ponto que Romana começa a sentir que não há espaço para as duas, uma terá que sair e, com isso, chega a uma atitude extrema.

Com a análise do conto “WM”, percebeu-se principalmente a presença do duplo para fins de negação da morte, não sendo a do protagonista, mas de seu objeto de afeto, sua irmã. Desde criança, negligenciado pelos pais, Wlado encontrou em Wanda o acolhimento e o amor que precisava e quando ela faleceu, passou a assumir sua presença para que não fosse necessário sofrer. É um conto muito rico e de construção bem conduzida, uma vez que todas as pontas parecem fazer sentido, mas em uma segunda leitura, já em conhecimento de toda história, é possível encontrar outros sentidos para as mesmas linhas.

Já no conto “A mão no ombro”, observou-se que o duplo emerge desde a ambiguidade do cenário e ao uso do tempo. Há dois espaços: dentro e fora do sonho e o tempo é incógnito, não podendo ser afirmado se é noite ou dia, inverno ou verão. A possibilidade do contato com a Morte, no conto com letra maiúscula por ser também

uma personagem, confere ao protagonista uma verdadeira reviravolta, pois ao passo que desperta do sonho desperta também para a vida. Analisou-se que o fato de o sonho ter causado essa mudança de comportamento é relevante ao reconhecimento do protagonista como indivíduo complexo. Ele começa a valorizar as pequenas trivialidades, e a perceber o amor que sentia pelo simples fato de poder olhar ao redor e reconhecer-se no mundo. O duplo também aparece como negação da própria morte, uma vez que ele apega-se a memórias da infância, de forma a prolongar sua vida. No desfecho do conto, analisamos que se rompe o limiar dos dois cenários e o que era sonho invade o real, se consumando o encontro com a Morte.

Diante do que foi apresentado, pode-se dizer que a temática do duplo encontrou na literatura um terreno fértil para explorar suas possibilidades e, com o surgimento da Psicanálise, sua presença ganhou novas formas e leituras. É importante pontuar que o duplo fala indubitavelmente sobre o ser humano e a dualidade inerente que carregamos no mais íntimo de nós. Estudar o duplo é estudar a si mesmo, e ao tentar compreender o eu, lidamos melhor com o outro, estando ele dentro ou fora.

REFERÊNCIAS

ALVAREZ, Aurora Gedra Ruiz. As versões do mito de Narciso: do relato à imagem. In: _____.; LOPONDO, Lílian (Orgs.). **Leituras do duplo**. São Paulo: Ed. da Universidade Prebisteriana Mackenzie, 2011, p. 63-99.

ATAÍDE, Vicente de Paula. A Narrativa de Lygia Fagundes Telles. In: _____. **A narrativa de ficção**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974, p. 91-111.

ATIK, Maria Luíza Guanieri. Entre o eu, o outro e o duplo. In: ALVAREZ, Aurora Gedra Ruiz; LOPONDO, Lílian (Orgs.). **Leituras do duplo**. São Paulo: Ed. da Universidade Prebisteriana Mackenzie, 2011, p. 249-263.

BRAVO, Nicole Fernandez. Verbete: Duplo. In: BRUNEL, Pierre. (Org.) **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000, p. 264-288.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Carta à Lygia Fagundes Telles, 1966. Arquivo em Lygia Fagundes Telles / Acervo IMS. Disponível em: <<<https://www.correioims.com.br/carta/conto-de-voce-fica-ressoando-na-memoria/>>> Acessado em 22 abr. 2018.

CALVINO, Italo (Org.). **Contos fantásticos do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

CARMO, Agnaldo Adolfo do. **O mito de Sísifo e sua representação em *O convidado*, de Murilo Rubião**. 2016. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Vale do Rio Verde, Três Corações.

CHIAMPI, Irleamar. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2015.

CUNHA, Carla. Verbetes: Duplo. In: CEIA, Carlos (Coord.) **E-Dicionários de Termos Literários**, 2009. Disponível em: <<<http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/5993/duplo/>>> Acessado em 21 abr. 2018.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A Literatura Fantástica: gênero ou modo? **Revista de Estudos Literários Terra Roxa e Outras Terras**, v. 26, p. 18-31, 2013.

GUIMARÃES, Kalina Naro. **Três cantos da melancolia em Lygia Fagundes Telles: indicações, críticas e ensino**. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

EDLER, Sandra. **Luto e Melancolia: à sombra do espetáculo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2016.

FILHO, Domício Proença. **Estilos de época na literatura**. São Paulo: Prumo, 2012.

FRANÇA, Júlio. O insólito e seu duplo. In: GARCÍA, Flavio; MOTTA, Marcus Alexandre (Orgs.). **O insólito e seu duplo**. Rio de Janeiro: Ed da UERJ, 2009.

FRANCO, Petra Vanessa Enke. **A sombra**. 2006. Monografia (Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica) - Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba.

FREUD, Sigmund. O Estranho In: **Escritos sobre literatura**. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Hedra, 2014.

FREUD, Sigmund. **Luto e Melancolia**. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

IGNATTI, Angela Sivalli. O duplo n'“O espelho”, de Machado de Assis: observações sobre a dualidade humana. In: ALVAREZ, Aurora Gedra Ruiz; LOPONDO, Lílian (Orgs.). **Leituras do duplo**. São Paulo: Ed. Da Universidade Prebisteriana Mackenzie, 2011, p. 43-62.

JUNG, Carl G. **Sobre sentimentos e sombra**: sessões de perguntas de Wintethur. Trad. Lorena Richter. Rio de Janeiro: Vozes, 2015.

JUNG, Carl. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Trad. Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

KON, Noemi Moritz. Apresentação. In: **125 contos de Guy de Maupassant**. Trad. Amílcar Bettega. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2009, p. 9-25.

KÜBLER-ROSS, Elisabeth. **Sobre a Morte e o Morrer**. Trad. Paulo Menezes. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

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

LEITE, Francisco Edson Gonçalves. **O duplo como manifestação do insólito em contos em Lygia Fagundes Telles e Ignácio de Loyola Brandão**. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras) Departamento de Letras, Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Pau dos Ferros.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O horror sobrenatural em literatura**. Trad. Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2008.

MACIEL, Maria Esther. **Literatura e Animalidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MARQUES, Ivan. Posfácio: Poesia das Coisas. In: TELLES, Lygia Fagundes. **Um coração ardente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 1122-1207.

MOREIRA, Alexandre Guimarães. **O fantástico e o medo: uma leitura de *Mistérios*, em Lygia Fagundes Telles**. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

NETO, Nefatalin Gonçalves. No princípio... era o duplo. In: LOPONDO, Lílian; ALVAREZ, Aurora Gedra Ruiz (Orgs.). **Leituras do Duplo**. São Paulo: Ed. da Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011, p. 13-42.

PAES, José Paulo. **Gregos e baianos**. São Paulo: Ed. Ática, 1990.

PLATÃO. **Diálogos V: O banquete; Mênon (ou da virtude); Timeu**. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2010.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: POE, Edgar Allan. **Poemas e ensaios**. Trad. Oscar Mendes; Milton Amado. São Paulo: Globo, 2009, p. 113-128.

RANK, Otto. **O duplo: um estudo psicanalítico**. Trad. Erica Luisa Sofia Foerthmann Schultz. São Paulo: Dublinense, 2013.

RÉGIS, Sônia. A densidade do aparente. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**, n. 5, p.84-97, 2002.

RIBEIRO, Juliana Seixas. **Mistérios em Lygia Fagundes Telles: uma leitura sob a óptica do fantástico**. 2008. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

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

SANTIAGO, Silviano. A bolha e a folha: estrutura e inventário. **Veredas**, v. 1, p. 279-292, 1998.

SARAMAGO, José. Confluências: ciranda de amigos. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**, n. 5, p. 16-18, 2002.

SAROLDI, Nina. Introdução In: EDLER, Sandra. **Luto e Melancolia: à sombra do espetáculo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

SILVA, Vera Maria Tietzemann. **A metamorfose nos contos em Lygia Fagundes Telles**. Goiânia: Ed. da UFG, 2001.

SILVA, Antonia Marly Moura da. A simbologia do animal na construção da personagem: o real e o irreal no conto *Tigrela* em Lygia Fagundes Telles. **Revista A cor das Letras**, v. 18, n. 1, p. 41-56, 2017.

TAVARES, Braulio. Nas periferias do real ou o fantástico e seus arredores. In: TAVARES, Braulio (Org.) **Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros**. Rio de Janeiro: Ed. Casa da Palavra, 2003, p. 7-18.

TELLES, Lygia Fagundes. **Seminário dos Ratos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. **Antes do Baile Verde**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **Um coração ardente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **Estrutura de uma Bolha de Sabão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Trad. Maria Clara Correia Castello. São Paulo: Perspectiva, 2012.