



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Marcela de Oliveira Leite

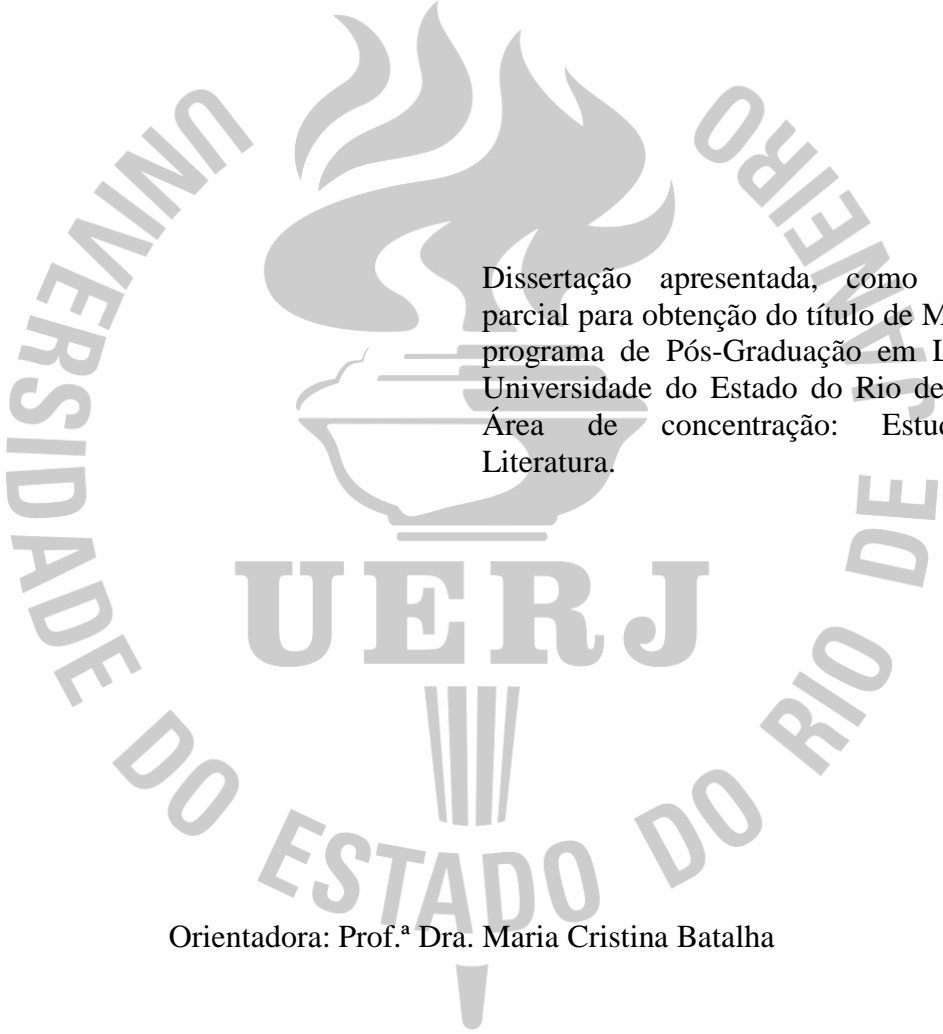
**A presença do duplo na produção da incerteza em contos de Rubens
Figueiredo**

Rio de Janeiro

2021

Marcela de Oliveira Leite

A presença do duplo na produção da incerteza em contos de Rubens Figueiredo



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof.^a Dra. Maria Cristina Batalha

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

F475 Leite, Marcela de Oliveira.
A presença do duplo na produção da incerteza em contos de Rubens Figueiredo / Marcela de Oliveira Leite. – 2021.
90 f.

Orientadora: Maria Cristina Batalha.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Figueiredo, Rubens, 1956- - Crítica e interpretação - Teses. 2. Duplos na literatura - Teses. 3. Incerteza (Filosofia) – Teses. 4. Contos brasileiros – Séc. XX - Teses. I. Batalha, Maria Cristina, 1947-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Marcela de Oliveira Leite

A presença do duplo na produção da incerteza em contos de Rubens Figueiredo

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 28 de julho de 2021.

Banca Examinadora:

Prof^ª Dra. Maria Cristina Batalha (Orientadora)

Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Flavio García Queiroz de Melo

Instituto de Letras – UERJ

Prof^ª. Dra. Marisa Gama-Khalil

Universidade Federal de Uberlândia

Rio de Janeiro

2021

AGRADECIMENTOS

À Leila, pelo incentivo ao estudo, e paciência nos momentos difíceis.

Ao Matheus, por todas as discussões teóricas ao longo do mestrado, por estudar comigo e por conseguir diversas obras que formaram minhas referências.

À Lucinha, por ser uma inspiração acadêmica e me encorajar nesse caminho.

Ao professor Amós Coelho, pelo entusiasmo com meu trabalho já no primeiro período.

Ao professor Roberto Acízelo, pelas aulas instigantes e por todo o trabalho acadêmico.

Ao professor Leonardo Mendes, pelas diferentes perspectivas sobre a literatura brasileira.

À professora Fernanda Lima, cuja admiração pelo estranho foi fundamental para várias de minhas decisões no trabalho.

Ao professor Nabil Araújo, pelo curso esclarecedor, mesmo em tempos tão difíceis.

Ao professor Júlio França, pela indicação de minha orientadora, pelo estágio que fiz em suas aulas, e pelo contato próximo.

À professora Marisa Gama-Khalil, fonte inesgotável de pesquisa, pela disponibilidade em minha qualificação e pelas pontuações, sempre feitas de forma carinhosa e encorajadora.

Ao professor Flavio García, pela gentileza de aceitar o convite à qualificação e pelos comentários, sobre os quais me debrucei para formular a versão final.

À professora Cristina Batalha, minha orientadora, por estar presente em todas as fases do processo, desde o início, até a versão final. Também pelo carinho e disponibilidade.

A imagem do cristal é evocada por Calvino porque esse valioso mineral possui muitos lados, variados ângulos, vértices, e, dependendo da posição que se olha, inusitadas cores e formas. Brilhante a similitude que Calvino cria, uma vez que o efeito da literatura fantástica é justamente esse de nos fazer ver as “outras” facetas do “mesmo”, descobrir, no corriqueiro, imagens tão diferentes que nos assolam por completo. Após ler esse ensaio de Italo Calvino, hoje, quando quero dar uma forma à sensação que a literatura fantástica desperta quando da sua leitura, sou levada a pensar no cristal.

Marisa Gama-Khalil

RESUMO

LEITE, Marcela de Oliveira. *A presença do duplo na produção da incerteza em contos de Rubens Figueiredo*. 2021. 90 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Por meio da análise de contos de Rubens Figueiredo, este trabalho se propõe a aplicar o conceito de *duplo* literário a todos os elementos narrativos: tempo, espaço, narrador, personagens e enredo. Nota-se que, nos diversos estudos sobre o tema, a presença do *duplo* é analisada sob a perspectiva de processos que ocorrem apenas com personagens. Contudo, partindo da concepção de *duplo* como cisão, espelhamento ou replicação de um ser, é possível tomá-lo, para além da cisão de personagens, como estratégia discursiva geradora de um discurso dúbio, e, portanto, de incertezas. Por sua vez, essa estratégia, que reverbera em todos os elementos narrativos, acarreta discursos múltiplos e contraditórios, o que garante narrativas cheias de incertezas. O leitor dos contos analisados estará sempre diante de vários discursos, que se opõem e impossibilitam seguir um só caminho. Assim, o desenvolvimento de *duplos* age como uma importante estratégia discursiva da qual Rubens Figueiredo lança mão para gerar, em suas narrativas, o caráter estranho que lhes é peculiar.

Palavras-chave: Rubens Figueiredo. Incerteza. Duplo. Estratégia discursiva.

ABSTRACT

LEITE, Marcela de Oliveira. *The presence of the double in the production of uncertainty in short-stories by Rubens Figueiredo*. 2021. 90 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Through the analysis of short stories by Rubens Figueiredo, this work proposes to apply the concept of literary *double* to all narrative elements: time, space, narrator, characters and plot. It is noted that, in several studies on the subject, the presence of the double is analyzed from the perspective of processes that occur only with characters. However, starting from the concept of the *double* as a split, mirroring or replication of a being, it is possible to take it, beyond the split of characters, as a discursive strategy that generates a dubious discourse and, therefore, uncertainties. In turn, this strategy, which reverberates in all narrative elements, entails multiple and contradictory discourses, which guarantees narratives full of uncertainty. The reader of the analyzed stories will always be faced with several discourses, which oppose each other and make it impossible to follow a single path. Thus, the development of doubles acts as an important discursive strategy that Rubens Figueiredo uses to generate, in his narratives, the strange character that is peculiar to them.

Keywords: Rubens Figueiredo. Uncertainty. Double. Discursive strategy.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 UM CERTO TOM DE PRETO	13
2 OS BIÓGRAFOS DE ALBERNAZ	34
3 O CAMINHO DE POÇO VERDE	49
4 ALGUÉM DORME NAS CAVERNAS	68
CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
REFERÊNCIAS	88

INTRODUÇÃO

Certo dia, um homem acorda e percebe que não tem mais seu nariz. O membro saíra de seu rosto, sem causar nenhum tipo de trauma, e simplesmente desaparecera. Em dado momento, esse homem vê, para sua surpresa, seu nariz andando por aí, com roupas que caracterizam um posto social maior que o seu próprio. O novo cidadão é tão importante, inclusive, que nem dirige a palavra ao homem a cujo corpo pertencia, afinal, é alguém inferior. A situação inusitada, crítica ácida à sociedade russa da época, foi publicada em 1836 por Nicolai Gógol no conto *O nariz*. Essa foi a primeira vez que me recorde de ter ficado absolutamente estarecida com aquele tipo de narrativa, em que uma mutilação absurda se transformava em sátira. Posteriormente, com algum estudo, soube que aquilo se tratava da ocorrência de um *duplo*, isto é, em linhas gerais, a divisão de um ser, de modo a originar outro, secundário.

Apesar de essa ser a primeira situação em que me lembro de reconhecer um *duplo*, sem dúvidas, não foi a primeira com que me deparei. Isso porque o *duplo* pertence a um seletivo e instigante grupo de temas que permeiam toda a história já estudada da humanidade. De narrativas orais mitológicas e folclóricas, à área da psicanálise, passando pela literatura, pelo teatro, pelo cinema, e até pelas artes plásticas, os estudos sobre o *duplo* podem levar aos mais diversos campos do saber. Ao deixarmos para trás a perspectiva de *duplo* apenas como mutilação de um personagem e pensarmos em duplicações como cisões, em geral, veremos que o tema muito pode dizer sobre a consideração humana acerca de si e de sua busca por identidade. Diversos mitos fundadores apresentam visões fragmentadas ou duplas de mundo. O cristianismo, por exemplo, estrutura-se na forma de múltiplas oposições binárias: céu e inferno; bem e mal; Deus e Diabo; irmãos antagônicos, como Caim e Abel, no Antigo Testamento, e também nas figuras dos dois ladrões, crucificados ao lado de Cristo, no Novo Testamento. Já o Taoísmo, filosofia chinesa do século 4 a.C., concebe dois polos complementares que formam todo o ser humano, o yin e o yang. Data ainda do século 4 a.C. o diálogo platônico *O banquete*, em que três personagens – Andros, Gynos e Androgynos – são punidos e divididos, cada um, pela metade, formando dois pares cada. As metades, que foram separadas, estão sempre em busca de sua outra parte, buscando sua completude. A recorrência desses movimentos de quebra, oposição, espelhamento e afins comprovam, inegavelmente, o lugar de privilégio da duplicação como questão humana.

Portanto, não é surpreendente que temas relativos à duplicação tenham protagonizado também diversos trabalhos artísticos em todas as áreas, dentre elas, a literatura, sobre a qual se debruçará nosso trabalho, e sobre a qual tantos outros autores também já se debruçaram. Dentre estes autores, como veremos nas análises, há uma concepção geral do *duplo* como tema literário. Isso porque a literatura é um ambiente profícuo para toda sorte de duplicações: podemos ter um enredo de dois personagens que se complementam, um ao outro, formando um *duplo* complementar e afinado; ou um personagem que se divide em dois, ou perde alguma parte do corpo – como n’*O nariz* – e as partes precisam promover algum tipo de ação em conjunto ou separadamente. Há também infinitos conflitos entre personagens iguais, duplas identidades de um mesmo indivíduo, e ainda a usurpação de identidade alheia. Seria impossível traçar aqui todas as possibilidades de enredos em que há alguma ocorrência de um *duplo*, mas é plausível considerar que um certo grupo de narrativas apropriou-se desta temática como fonte profícuo de criatividade. A ocorrência de *duplos* é tão presente em narrativas fantásticas, que diversos autores dedicaram-se e dedicam-se ainda a tratá-la sob perspectivas teóricas, como foco de estudo ou tema tangente a outros. Ressaltamos ainda que, ao tratar de literatura fantástica, referimo-nos a ela enquanto modo literário¹.

No entanto, como assinalamos, esses textos, assim como tantos outros, tratam o *duplo* como um fenômeno que ocorre com os personagens das narrativas, os quais passam por fragmentações, duplicações, multiplicações, e assim por diante. Seja por meio de espelhos, ou encontrando a si próprio na rua, a duplicação é tida sempre como uma divisão que se dá a partir da cisão de um personagem. Neste trabalho, contudo, pretendemos expandir o que se entende por *duplo*. Mais que uma divisão de personagens, o desenvolvimento de *duplos* configura-se como uma estratégia narrativa da qual se lança mão com certos objetivos. A análise desses objetivos nos leva a crer que a estratégia do *duplo*, nos contos analisados de Rubens Figueiredo, tem como função desencadear certas hesitações, incertezas e dúvidas, o que, por sua vez, gera o estranhamento característico dessas narrativas. Se pensarmos o relato fantástico como um modo de narrar que mobiliza certas escolhas de temas e formas, então o *duplo* se dá como possível tem, a ser desenvolvido dentro do enredo, mas também forma, o que permite até mesmo que se duploque o próprio enredo. Isto é, ao tomarmos o *duplo* também como estratégia discursiva, não faria sentido que ele se desse somente com o desdobramento de personagens. Pelo contrário, podemos vê-lo manifestar-se em todos os

¹ Segundo essa perspectiva, o fantástico deixa de ser o gênero que se caracteriza em oposição ao estranho e ao maravilhoso, como em Todorov, e passa a ser determinado como “uma espécie de modo, que se constitui por intermédio de formas e temáticas cujo desígnio seria o de incitar a incerteza” (GAMA-KHALIL, 2019, s/p).

elementos da narrativa, isto é, além de personagens, pode haver ocorrência de *duplos* do espaço, do tempo, do enredo e do narrador.

Para desenvolver essa hipótese, analisamos quatro contos de Rubens Figueiredo. Eles pertencem à obra *O livro dos lobos* (2009), publicada pela primeira vez em 1994, e têm em comum o fato de serem permeados por uma sensação de estranhamento, decorrente de incertezas que desafiam, o tempo todo, o leitor, e que são propositalmente não respondidas, localizando a narrativa em um limiar entre o provável e o improvável. A hesitação diante de narrativas consideradas insólitas é tratada como elemento essencial desse tipo de narrativa, inclusive em textos basilares sobre a literatura fantástica, como a *Introdução à literatura fantástica* (2017), de Todorov, e *A ameaça do fantástico* (2014), do teórico espanhol David Roas. Em *O relato fantástico, forma mista de caso e da adivinha* (2012), a autora francesa Irène Bessière enfatiza a incerteza como elemento que caracteriza o discurso fantástico. Não é nossa intenção discutir detalhadamente as acepções do fantástico; o fato é que a presença de incertezas é tido recorrentemente como elemento primordial que garante o efeito estranho dessas narrativas. E elas podem ser desenvolvidas por meio de vários recursos, sejam eles relativos à forma, ou ao tema. Nos textos aqui estudados, damos foco a uma das maneiras de gerar incertezas, as estratégias de duplicação, que reverberam em todos os elementos da narrativa: tempo, espaço, narrador, personagens e enredo. Não é a primeira vez que se estuda o fenômeno do *duplo* em textos de Rubens Figueiredo, afinal, é perceptível a duplicação em várias de suas narrativas. Contudo, nenhum desses trabalhos adotou nossa perspectiva de *duplo* como estratégia narrativa, para além do tema. São quatro as narrativas que farão parte de nossa análise, organizadas de forma que apresentem o *duplo* primeiramente como processo que ocorre com personagens, no primeiro conto, até o último, em que o fenômeno se dá de forma mais complexa, na própria estrutura do enredo.

Assim, o primeiro conto será *Um certo tom de preto*. Nele, são contadas as memórias de uma mulher que, quando criança, teve de conviver com dois irmãos adotivos, uma menina e um menino. As memórias são cheias de tensão e envolvem momentos traumatizantes entre os irmãos, a sensação de perda do amor materno, e situações em que não é possível saber até que ponto a memória da narradora influencia em seu discurso. Nesse conto, o *duplo* envolve claramente os personagens, uma vez que a irmã adotada acaba por roubar a identidade da narradora, e essa usurpação de identidade é uma das formas recorrentes tratadas como *duplo*. Até esse momento de culminância, elementos clássicos relativos à temática vão permear o conto, dentre eles, espelhos e fotografias são responsáveis por formular incertezas quanto à identidade dos personagens; porém, o *duplo* também aparece como estratégia, como veremos

na análise, em outros elementos, e inclusive nos próprios discursos das irmãs, que negam um ao outro e levam à impossibilidade de haver uma versão certa sobre os acontecimentos que se dão.

Na sequência, em *Os biógrafos de Albernaz*, dois escritores produzem concomitantemente biografias de uma personalidade chamada Rodrigo Albernaz. Um dos biógrafos, Nestor, vê a situação como uma competição entre ele e o outro escritor, Torres, que é cego. Sob o ângulo de Nestor, Torres se torna um oponente cada vez mais capacitado para fazer a melhor biografia, o que passa a incomodá-lo de diversas formas, e o leva a questionar partes de sua própria identidade. No conto, a impossibilidade de um discurso certo e homogêneo, ou seja, a sensação de incerteza, é desencadeada por diferentes formas de duplicação; além dos personagens espelharem-se, por vezes, um no outro, o próprio discurso do narrador pode ser tomado sob a perspectiva de um *duplo*, assim como a narrativa parece duplicar, para dentro do universo diegético, características do autor. Esta forma de duplicação, como veremos, foi prevista inclusive por Otto Rank (2013) em sua análise de *duplos* e será examinada mais adiante.

A próxima narrativa chama-se *O caminho de Poço Verde*, e conta a história de Diana, uma jovem recém maior-de-idade, que resolve viajar sozinha para locais brasileiros não-urbanos. Ao longo da viagem, Diana passa a ir para lugares cada vez mais afastados, tornando seu objetivo principal chegar a Poço Verde, um ponto coberto de mistérios e sobre o qual não se fala muito. No conto, o principal elemento é o espaço, que remete à estética gótica e age como uma metáfora da saga da jovem rumo a sua própria maturidade. Assim como o espaço aponta para um ser-primeiro, a viajante também se embrenha na busca por ela mesma. Esse espaço, por sua vez, sofre uma duplicação, que se dá entre o espaço em que Diana realmente se encontra, e aquele em que ela deseja se encontrar. Seu percurso toma forma de uma incursão em busca de raízes brasileiras; como se procurasse a todo custo um homem-primitivo, integrado com a natureza, e ritos e costumes originários. Este tema, inclusive, está presente em vários outros contos do mesmo autor, que parece ter certo apreço pela busca desse ser-primeiro. O conto também se desenvolve com elementos do discurso mítico, apontando principalmente para características dos povos originários e suas formas de vida e cultura, o que acaba por mostrar um Brasil não-urbano, que ainda existe – e resiste – e detém conhecimentos e ritos e cultura ancestrais.

Dentre esses contos que tratam da origem humana, também está o último a ser aqui analisado. Em *Alguém dorme nas cavernas*, um rapaz que foi criado em uma comunidade religiosa cheia de regras passa por ensinamentos de um bibliotecário, e começa a se ver mais

e mais próximo dos lobos da região. A relação vai se estreitar, de modo que o arranjo narrativo do conto seja formado por espelhamentos, junções e cisões entre três temas principais, sendo um o da relação entre o menino em crescimento e o bibliotecário, outro o do vínculo do protagonista com as feras, e ainda o terceiro, iniciado a partir da chegada de uma mulher à comunidade. Nesse conto, portanto, a estratégia de espelhamento e replicação é mais complexa, e reside nos movimentos do próprio discurso, que se dá em um eixo do passado e um do presente, e encontra ainda paralelismos no discurso do mito e da religião, levando a questões identitárias e, em última instância, a indagações acerca da moral humana e instinto animal.

Chegamos, então, ao fim da coletânea de contos selecionados em *O livro dos lobos*. Há, em todos, certas hesitações que permearão as narrativas. Há sempre algo que parece errado, improvável, ou um pouco assustador. Ou seja, em todos esses relatos aqui estudados, há aquilo que Roger Caillois alerta como “l’irruption de l’inadmissible au sein de l’inaltérable légalité quotidienne”. (CAILLOIS, 1965, p. 161)². Talvez uma dúvida ou uma “pulga atrás da orelha”, como se estivéssemos caminhando constantemente em uma linha limítrofe entre duas ou mais possibilidades. Nem todos têm uma identidade que se separa claramente de um personagem, e nenhum desses contos apresenta uma parte do corpo que se destaca de alguém. No entanto, as coincidências, idas e vindas e perspectivas, propositalmente geradas por duplicações – de lugar, tempo, narrador, personagens, e até mesmo na estrutura narrativa – deixam no texto marcas que levam às incertezas geradoras do estranhamento. Em última instância, essas lacunas vão representar, tal como o duplo representava na mitologia, as questões de identidade que perpassam diferentes esferas de nossas vidas. Pensamos, enfim, que as cisões da identidade humana são parte de cada um de nós, e debruçar-se sobre esse tema é debruçar-se também sobre si mesmo.

² Em tradução livre: a irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana.

1 UM CERTO TOM DE PRETO

Um certo tom de preto apresenta-se como a narrativa contada por uma mulher, cujo nome não sabemos, de suas memórias, exclusivamente aquelas relativas a dois irmãos adotados com os quais crescera, uma menina e um menino. A tensão da vivência com os irmãos, principalmente com a irmã, Isabel, se desenvolverá até gerar um deslocamento da própria alma da narradora para o corpo da irmã, e vice-versa. Nesta análise, vamos nos deparar com formas evidentes do *duplo*, dentre elas, o roubo de identidade. Sempre relacionado a questões identitárias, aqui o *duplo* também vai se desenvolver nesse sentido. Para observarmos sua ocorrência, foram selecionados alguns acontecimentos do conto que trazem à tona as sensações de semelhança, cisão e duplicação da narradora, em episódios pontuais que passou com os irmãos. Mas para além disso, é possível explorar, neste conto, o *duplo* também como recurso usado para gerar a incerteza e consequente atmosfera insólita na narrativa. Assim, o *duplo* se trata não apenas de um tema, mas de uma estratégia discursiva que reforça as incertezas imanentes na ideia de um roubo de identidade.

Desde o início, a narradora usa formas de comparar seu presente, onde se encontra agora, a um passado em outro lugar. Trechos como “depois de todos esses anos, me incomoda saber que eles têm hoje e terão sempre, mais ou menos, a minha idade. Onde quer que estejam. Até nisso eles se grudam em mim, até longe eles pesam” (FIGUEIREDO, 2009, p. 82)³ situam o discurso em um aqui/agora, em oposição a um então/alhures. Sabemos que todo discurso envolve uma dimensão persuasiva e, conseqüentemente, que a escolha enunciativa de localizar a narradora em um aqui/agora é parte da construção persuasiva selecionada como ponto de focalização do narrador nesse conto. O efeito alcançado é o de subjetividade, isto é, a narradora vai contar a partir de sua perspectiva pessoal, que é a única à qual temos acesso. Além disso, a narração em primeira pessoa gera a possibilidade de que aquele discurso seja enviesado para sustentar o argumento do narrador. Lembremo-nos da célebre narrativa de Machado de Assis, *Dom Casmurro*, em que Bentinho guia o discurso em primeira pessoa por sua perspectiva, e é isso que gera a impossibilidade de alcançarmos a verdade sobre Capitu. Por ter esse potencial, o discurso em primeira pessoa foi eleito por Todorov como o tipo de

³ Todas as referências ao livro do autor estudado são extraídas da edição citada: FIGUEIREDO, Rubens. *O livro dos lobos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. Por isso, serão mencionadas apenas as páginas referentes às citações.

enunciação mais conveniente às narrativas fantásticas, já que é a impossibilidade de certeza como efeito de leitura que que estabelece o fantástico, e

a palavra das personagens, esta, pode ser verdadeira ou falsa, como no discurso cotidiano [...] O problema torna-se mais complexo no caso de um narrador-personagem, de um narrador que diz “eu”. Enquanto narrador, seu discurso não tem que se submeter à prova de verdade; mas enquanto personagem, ele pode mentir (TODOROV, 2017, p. 91)

É possível perceber, nesta escolha, uma estratégia de *duplo* no discurso que se forma, ao colocar na mesma figura narrador sincero e personagem duvidoso. Acerca do mesmo artifício, C. Batalha (2003) pontua que “a literatura fantástica opõe uma relação necessária, mas paradoxal: necessária porque um homem relata sua experiência ‘verdadeiramente vivida’, mas paradoxal, porque ele próprio é o repositório da dúvida e da incredulidade que o assoma, ao perceber que sua ação não é mais livre” (BATALHA, 2003, p. 180), e elucida ainda o fato de o herói das narrativas fantásticas ser aquele impotente para dar conta da “desordem do mundo, ou tampouco dar conta do abismo interior que o impede de exercer um controle sobre a consciência que tem de si”. (BATALHA, 2003, p. 180). Por isso, um conto narrado dessa perspectiva parte já da premissa de que o discurso do narrador não será somente dúbio, mas também insuficiente para preencher todas as lacunas, pois, em seu cerne, há a incapacidade de fazê-lo. Tampouco há tal interesse. A intenção é precisamente oposta, gerar sentidos de polissemia, dúvida, incerteza.

A possibilidade de a narradora apresentar um discurso duvidoso é reiterada diversas vezes ao longo do conto, pois ela própria diz que pode “estar parecendo contundente demais, enfática, até um pouco transtornada. Já me disseram. Vivem me dizendo. Só que é difícil para mim perceber a diferença, o normal, uma vez que fui obrigada a passar quase a vida inteira neste estado” (p. 83), e ainda que “[p]ode parecer que eu estou inventando tudo isso hoje, à distância. Pode parecer absurdo que uma menina de menos de sete anos tenha experimentado coisas assim. Seria preciso ter conhecido Custódio e Isabel [...] para compreender e acreditar em mim” (p.85), ou mesmo que “[a]dmito que acreditar em mim se tornou difícil, até para minha mãe [...] Mas nunca me senti culpada pelas mentiras que inventei” (p. 85). A narradora, portanto, desqualifica seu próprio discurso e reconhece a improbabilidade daquilo que vai narrar, estratégia semelhante à utilizada por H.P. Lovecraft, cujos contos se iniciam, muitas vezes, com um narrador que qualifica ou restringe seu relato. (KNEALE, 2006, p.112). Há um jogo de duplicidade na medida em que o narrador nos adverte, volta e meia, que sua própria

perspectiva não pode ser tomada como única e verdadeira, ao passo que é a única à qual temos acesso.

Não é somente impossível saber a “verdade” como também desnecessário, pois o efeito de incerteza reside exatamente em vermos a história parcialmente, por meio desse discurso *duplo*. E essa incerteza, a impossibilidade de distinção completa entre falso e verdadeiro, é essencial para que tomemos o conto dentro do ângulo da dúvida. Sabemos que, sob a perspectiva de Todorov (2017), o fantástico é um gênero que se constitui nas oposições que encontra quanto ao estranho e ao maravilhoso, tendo como uma das principais características a hesitação. Já a autora francesa Irène Bessière aproxima-se da perspectiva modal do fantástico, pois considera que o discurso provoca a incerteza, tanto por meio de temas concernentes ao imaginário coletivo, quanto pela “organização, por contraste e por tensão, dos elementos e das implicações heterogêneas que fazem o atrativo do relato fantástico e sua unidade” (BESSIÈRE, 2012, p. 306). Assim, considerar apenas o efeito de hesitação como formativo do discurso fantástico seria uma redução. A ela, somam-se outros elementos – temas, figuras, efeitos – que, juntos, resultarão no relato fantástico, diverso e heterogêneo, com suas incertezas e dubiedades peculiares. Essa consideração é fundamental, uma vez que não pretendemos, aqui, nos debruçar sobre as minúcias dos gêneros, mas sim considerar que há um teor de incerteza que permeia todos os contos analisados, e que pode ser fabricada por meio de escolhas temáticas e procedimentos discursivos. Vemos então, neste e nos outros contos analisados de Rubens Figueiredo, que uma das maneiras de gerar movimentos de contraste e tensão, é, sem dúvidas, a duplicação, uma vez que, por meio da dela, é possível construir um discurso duvidoso, que só pode levar a uma incerteza – proposital e desejada nesse modo discursivo do fantástico – acerca dos acontecimentos narrados.

No conto, a narradora também afirma que vai contar a história de uma perda: “todos diziam que eu estava ganhando alguma coisa, só que ninguém me avisou que eu ia perder uma outra” (p. 82). O ponto de partida é a chegada de dois irmãos adotivos, Custódio e Isabel – temos os nomes dos irmãos, mas não o da narradora, cuja identidade é mantida em sigilo e está, como muitas outras informações em todos os contos, no lugar do não-dito. A temática de laços fraternos já foi vista pela psicanálise como desencadeador de paranóias. Otto Rank menciona em seu ensaio as análises de Freud sobre a paranóia relativa à perseguição, relacionando a ela a presença fraterna, pois “a pessoa do perseguidor representa muitas vezes o pai ou o seu substituto (o irmão, professor, etc.) e, também, de acordo com nosso material, o duplo é frequentemente identificado com o irmão” (RANK, 2013, p. 1083-1086).

No conto, à época da chegada dos irmãos, tanto eles quanto a narradora eram crianças. Neste período, de acordo com Todorov, a criança “não distingue o mundo físico do mundo psíquico” (PIAGET, apud TODOROV, 2017, p. 124). Todorov localiza o fantástico, tal como o mundo infantil, nessa área limite entre matéria e espírito, em que as impressões e acontecimentos estão ligados a um corpo, um objeto, uma pessoa. Nesse conto, são vários sentimentos e impressões – como a inicial, de perda – que estarão ligados intimamente à presença física dos irmãos. Ambientamo-nos, portanto, no escopo de possibilidades do fantástico, da paranóia de perseguição e do duplo a isto relacionado:

Do dia em que nasci até o momento em que os dois chegaram, sete anos correram e fugiram levando mais ar, mais chão do que pode caber em sete anos. Foram os juro do tempo, o agiota de todas as alegrias. Recolheram o horizonte à minha frente como quem enrola uma linha. Quando lembro esse período, compreendo que vivi de empréstimo: tive só uma amostra da existência que era para ser a minha e me roubaram. (p. 82)

É também no desenvolvimento que Todorov (2017) faz sobre a perda de distinção entre corpo e espírito que ele trata da multiplicação da identidade, o que se assemelha ao que veremos neste conto, em que há um roubo de identidade. O teórico búlgaro diz que “A multiplicação da personalidade, tomada ao pé da letra, é uma consequência imediata da passagem possível entre matéria e espírito: somos muitas pessoas mentalmente, em que nos transformamos fisicamente” (TODOROV, 2017, p. 124). É possível estender essa concepção para a passagem de identidade que vai se dar ente as irmãs, na medida em que Isabel passa, aos poucos, a tornar-se a outra. Esse movimento é assinalado ao longo de todo o conto. No início a narradora já aponta que vai tratar de uma grande perda, da própria “existência que era para ser a minha e me roubaram” (p. 82), e da solidão e o vazio que restaram. Ela retrata a si mesma constantemente como uma pessoa fraca: “talvez eu já tenha nascido fraca e, caso não fossem eles dois, seria outra coisa, mais tarde, que viria me desorganizar” (p. 83). Esse tipo de fala se repete ao longo de todo o conto, delineando uma oposição entre *forte* e *fraco*, que se desenvolverá por meio das situações narradas. É essa, então, a relação posta pela narradora em seu discurso: de uma menina fraca – consequentemente oposta à força dos irmãos – que perdeu a própria existência para esses personagens que fizeram parte de sua vida, e que agora vai contar sua história, por sua vez, muito improvável. Ora, perder a existência é uma quebra clara entre matéria e alma. Perde-se um objeto, uma peça do vestuário, até mesmo uma parte do corpo, em um acidente; mas ao perder a existência, adentra-se o terreno do insólito, ou seja, daquilo que não deveria acontecer, que não é habitual, costumeiro. Conforme Flavio

García (2019) apresenta, no verbete de “Isólito Ficcional” do *Dicionário Digital do Insólito Ficcional*,

[o] insólito não seria nem tema, nem efeito, mas um *processo compositivo* a que o produtor do texto recorrería para arquitetar seu mundo de ficção, no qual as imagens construídas discursivamente se apresentassem em algum grau de dissonância em relação aos seus referentes acessados no mundo pretensamente real. O espaço, o tempo, as personagens os as ações textuais não corresponderiam harmonicamente com o que se tem por real. (GARCÍA, 2019, s/p., grifo meu)

Essa perspectiva de insólito nos é bastante útil, pois é exatamente disso que se tratam nossas considerações do *duplo*. Pensamos o *duplo* como elemento formativo de um processo, que, por sua vez, resultará nessas obras consideradas “estranhas”, ou ou genericamente consideradas fantásticas, isto é, onde ocorre o “insólito ficcional”.

Força e fraqueza, perda e ganho, barulho e silêncio. O discurso da narradora acentua repetidamente as oposições ente ela própria e o casal de irmãos, usando antíteses, como “[a] primeira coisa que notei foi que Custódio e Isabel faziam muito barulho. Para eu ser o que era, [...] era necessário silêncio.” (p. 83), ou “[c]omo uma espécie de película ou bolha, o silêncio mantinha unidas as porções de vontade e raciocínio que me davam peso e forma. Quando a película se rompia, meu conteúdo se destemperava, se desagregava” (p. 83). A narradora tratava o silêncio como sua proteção, ou mesmo sua composição, em desarmonia aos irmãos que faziam tanto barulho. Esse barulho e força dos irmãos acabava por romper a camada protetora – a bolha – que protegia a protagonista. Ou seja, ela atribuiu aos irmãos o rompimento com o que quer que a protegesse, talvez sua relação com os pais, uma infância repleta de atenção, ou consigo mesma, sua própria identidade. Afinal, se o silêncio era o que lhe dava peso e forma, e eles rompiam isso, então teria ela perdido peso e forma, isto é, a si mesma. Essas antíteses também apontam para a construção do discurso do *duplo* de opostos, contrastantes, elementos negativos um para o outro, reverberados no tema principal, a relação da narradora com os irmãos.

Quando dizemos que os elementos são negativos, é importante compreender que estamos tratando de adjetivações que dependem da perspectiva do “eu”, pois o *duplo* só pode ser chamado assim se está em relação a um “eu”. Ou seja, porque o duplo depende do “eu” para *ser*, só é positivo ou negativo “em relação a”. Sobre isso, Carla Cunha (2009), estudiosa do fenômeno, afirma que

[p]odem ocorrer duas modalidades: a) o DUPLO apresenta, segundo o julgamento do “eu”, características positivas, sendo resultante de um processo de identificação entre o “eu” e o seu DUPLO; b) o DUPLO apresenta, de acordo com o julgamento do “eu”, características negativas, resultantes de um processo de oposição entre o

“eu” e o seu DUPLO, pela constatação de uma não correspondência de traços ou características afins. Desta forma, podemos deparar com um ambiente ou contexto em que o sujeito e o seu DUPLO coexistem em perfeita simbiose, ou então, sujeito e o seu DUPLO afirmam-se e afastam-se pela iminência de uma diferença consagrada. (CUNHA, 2009, s/p., destaques da autora)

Assim, o *duplo* surge como um “outro” autonomamente negativo ou positivo, não por si só, mas em relação às características do “eu” que lhe fez existir. Ainda sobre a relação entre o “eu” e o duplo, Cunha (2009) diferencia dois tipos de *duplo*, de acordo com sua natureza. O *duplo* endógeno ocorre quando o “outro” nasce dentro do “eu” e é uma mimese ou uma sombra deste eu; já o *duplo* exógeno é “uma entidade que se formou algures, extrinsecamente a esse “eu” [...]. O DUPLO pode ser mais do que uma parte integrante do “eu” e pode originar-se diferentemente sem que tenha de surgir necessariamente da sua interioridade” (CUNHA, 2009, s/p., destaques da autora). Pode-se dizer que esta modalidade do *duplo* é mais autônoma, mas não completamente, porque ainda é reconhecido como *duplo* por um “eu”. Assim sendo, no *duplo* exógeno cada um do par é reconhecido como *duplo* do outro, e cada um do par se vê como *eu*. Se tomarmos *Um certo tom de preto* como exemplo dessa situação, a narradora não é apenas um “eu” que vê, nos irmãos, um *duplo* oposto a ela, mas também pode ser tida por eles da mesma forma, sendo, ela, o *duplo*. Se o duplo não tem *status* de “eu”, mas sim de inferior ao “eu”, então veremos que esse ângulo da história – da narradora como *duplo* e da irmã como “eu” – se desenvolverá, até culminar na existência da irmã em substituição à da narradora.

Ainda sobre as relações entre *duplos*, é possível que elas ocorram de maneira harmônica ou conflitante. No caso de *Um certo tom de preto*, a narradora vê seus irmãos como bastante semelhantes a ela, o que é evidenciado em falas como “...descubro agora, na memória, a felicidade de ter ficado sozinha. Não inteiramente sozinha, está certo. Mas a solidão de que, não tem nenhum igual por perto” (p. 82-3); e “sua idade [de Custódio e Isabel] era próxima demais para que não fôssemos vistos pelos outros como semelhantes. Aprendi na prática que a semelhança é a forma de aniquilamento mais vergonhosa...” (p. 83). Essa noção de igualdade configura uma perspectiva que a narradora tem sobre os irmãos como seus *duplos*, e que vai evoluir ao longo do conto, principalmente na figura de Isabel. O *duplo* representado pelos irmãos, principalmente Isabel, é exógeno, segundo as considerações de Cunha (2009), porque Isabel é outra pessoa, e é conflitante; primeiro, porque as características da irmã aparecem em oposição à narradora; mas também porque a irmã tenta repetidamente ser a narradora, o que gera uma impossibilidade de convivência pacífica entre as duas. Necessariamente, portanto, haverá algum tipo de eliminação, que a narrativa nos leva a crer,

desde o início, que será a aniquilação da narradora, uma vez que o lado fraco perderá para o forte, o silêncio para o barulho, e também porque ela aponta que perdeu a si própria, o que tinha de mais importante foi roubado.

O desdobramento da narradora-personagem e a aniquilação de sua identidade aos poucos vão ecoar nas situações, sempre adversas, que ela vivencia com os irmãos. O primeiro episódio contado sobre Isabel e Custódio ocorreu com um passarinho que parecia doente ou morto. Depois de tentar reavivá-lo ao longo de todo o dia, sem sucesso, e notar que não voltaria à vida, os três irmãos fizeram o enterro do bichinho. Mas isso não durou muito. Desenterrando-o, os irmãos adotivos, fizeram diversas brincadeiras com o pardal, que culminaram com Isabel defenestrando o animal:

— Quer ver como ele ainda voa? Quer ver? E atirou o bicho pela janela. A sala inteira se encolheu e espirrou janela afora, o tapete, os móveis e eu fui junto. Depois voltei, eu, os móveis e a sala. O pardal ficou, caído em algum lugar na rua, nem vi onde. Eu não tinha mais tempo para ver. (p. 88)

No trecho, a sala encolhe, e a menina vai junto com o pássaro, antes de voltar, com móveis e sala, sem ter tempo para ver o resto. É evidente que, na narrativa, tempo e espaço não são objetivos, mas subjetivos. Em sua *Introdução à literatura fantástica*, Todorov (2017) ressalta essa característica pertencente aos contos fantásticos. Na situação do passarinho, por exemplo, há um paralelismo entre o processo de aniquilamento da narradora pela força dominante dos irmãos e a situação do passarinho, que fica ainda mais visível quando ela diz: “[p]useram o pardal na minha mão e de repente me senti fraca, como um prolongamento de sua silhueta, de seu vazio. Estávamos os dois no mesmo ovo. Eu já estava nas mãos de Custódio e Isabel, mas ainda não entendia” (p. 87, grifo meu). A percepção da narradora se compara à do animal, um corpo moribundo nas mãos dos irmãos maus, um bicho fraco e silencioso que não tinha mais escapatória, mas apenas poderia participar daquela turbulência em que se encontrava. A imagem do ovo remete à mesma ideia de proteção que aparecera anteriormente, na bolha; e é algo que está sendo violado pelos irmãos. Esses acontecimentos, turbulentos para a narradora, causaram percepções de extensão ou redução do tempo e espaço. A partir de então, ela passa a se caracterizar ainda como alguém impassível, apática. A falta de ação evidencia sua vulnerabilidade, já que “[a] coragem e o medo exigem certa densidade, e eu tinha uma existência rarefeita, quase sem substância” (p. 88).

Enquanto Custódio e Isabel traziam presentinhos para a mãe dos três, a menina sem nome que conta a história era apanhada em mentiras, como ela própria alertara anteriormente, em tentativas fracassadas de fazer a mãe enxergar quem eram os irmãos. A oposição entre

verdade e *mentira* também se dá ao longo de todo o conto, na medida em que o que a narradora compreende como verdade é tido como mentira pelos adultos – os quais ela considera cegos – e, conseqüentemente, ela é punida. Assim, a verdade que conta está sempre em uma esfera *dupla*, dependendo do olhar sob o qual é vista, e, como um discurso impossibilita o outro, ficamos diante de um impasse. De fato, como afirma Bessièrre (2012), “[o] relato fantástico provoca a incerteza ao exame intelectual, pois coloca em ação dados contraditórios, reunidos segundo uma corência e uma complementaridade próprias” (BESSIÈRE, 2012, p. 305). Na narrativa, o discurso que ganhava aceitação dos adultos era o dos irmãos adotados; ao contrário da narradora. Para ela,

[n]ão bastava a eles dizer à minha mãe as palavras elogiosas que ela desejava ouvir – falsidade tão flagrante que só poderia enganar uma pessoa carente até o desespero, até a cegueira, como era ela. Se disso minha mãe fazia uma forma de amor, fazia também uma forma de vício. Assim era minha mãe, mas eu não entendia muito bem. Até então, para mim, não tinha sido necessário saber nada, dizer nada. Éramos eu e ela. [...] Assim vi minha casa aos poucos contaminada pelo que não era eu. Naturalmente isso também não bastava. (p. 89)

Ao dizer “minha mãe”, a narradora deixa clara sua visão sobre os irmãos, com os quais não compartilha – ao menos discursivamente – sua mãe. A casa não é habitada, mas contaminada pelos irmãos, e o amor da mãe por eles um vício. Conflitos entre irmãos que têm como questões principais a posse e a atenção são abordadas por Otto Rank (2013), que as relaciona ainda com a ocorrência do duplo ao apontar que

[a] competitividade fraterna, figurada na atitude contra o odiado rival, pelo amor da mãe, torna um pouco mais compreensível o desejo de morte e o impulso assassino contra o duplo, embora o significado do irmão nesse caso não esgote a compreensão. O tema dos irmãos não é apenas a raiz da crença no duplo, mas somente uma interpretação — embora bem determinada — do primeiro significado não-duvidoso e puramente subjetivo do duplo. (RANK, 2013, p. 1099-1100)

Vemos então que a relação de competição pelo amor materno é um tema de estudos psicanalíticos relativos ao desenvolvimento *duplos*. Nesse caso, o “eu” atribui tudo de negativo ao *duplo* que criou na imagem do irmão. Ao mesmo tempo, torna-se incapaz de assumir a culpa por certos atos; o que também ocorrerá – sempre sob um véu de dúvida – nesta narrativa. No conto, tal processo é percebido em vários comentários e atitudes da narradora em relação aos irmãos, a quem atribui a culpa por todos os problemas da casa, ao passo que é culpada pelos familiares:

Minha mãe passou a gritar comigo por qualquer motivo. Coisas quebradas, objetos no chão, roupas perdidas. O grito foi um sotaque novo que aprendi a marcar na minha nova língua. Roubada, acusada de displicência, suspeita de todos os

egoísmos, passei direto do silêncio ao grito. Dizer que tinha sido a Isabel, o Custódio só servia para piorar as coisas. Eles chegaram à nossa casa já inocentados por antecipação (FIGUEIREDO, 2009, p. 90).

Nota-se que, na oposição *barulho x silêncio* a mãe aproxima-se da identidade do casal adotado, e se afasta da menina; ela mesma também passa a gritar e faz o mesmo movimento; isto é, mais uma vez sua identidade se esvazia. Em consonância com isso, a casa toda agora grita, o espaço, tomado, passou a se assemelhar aos irmãos: a mãe grita, a narradora grita, e a turbulência toma conta do espaço anteriormente imóvel e quieto da menina. Por ser ligada intimamente à casa, agindo inclusive como uma duplicação do personagem reverberada neste espaço, a contaminação da casa por parte de Custódio e Isabel é também mais uma contaminação de seu corpo. A questão da *culpa*, em oposição à *inocência*, também é importante no conto, pois a protagonista vê nos irmãos pessoas más, que são constantemente absolvidas injustamente, devido a seu passado trágico. Em sua perspectiva, ela perde a possibilidade de estar certa, porque os irmãos não podem estar errados, já que não têm pais e são dignos de pena, e como eles estão em oposição é impossível que todos estejam certos, ou todos estejam errados.

Essa invasão do corpo também se dá por meio dos objetos da narradora, afinal, entre os irmãos e os colegas da rua é instituído “um comércio secreto: mentiras e álibis eram trocados por objetos de origem escusa, alguns furtados de minhas próprias gavetas” (p. 90). É possível notar então que a narradora-personagem é formulada por um processo de duplicação que não está somente na oposição entre ela e os irmãos, mas também em tudo o que estava a sua volta e que representava sua identidade: o silêncio, os objetos, o passarinho, a mãe. Contaminar e golpear esses elementos é fazer o mesmo com a identidade da menina, antes soberana de sua família, casa e coisas. Ela diz que os irmãos deveriam ter ido “para uma prisão, um cemitério, um lugar como este em que estou” (p. 90). Essa fala abre múltiplas possibilidades. Estaria ela narrando de uma cadeia, de um cemitério, de um sanatório? Anteriormente, já haviam sido outros elementos que remetiam e esse último espaço, quando a narradora afirma que

[f]oi a primeira vez que deparei com esse tipo de gente cega, gente que usa os olhos para ver explicações, desculpas, e não as coisas que estão inteiras na nossa frente: pílulas, seringas, vidraças, crimes. O mesmo tipo de cegos que hoje tomam conta de mim, aqui [...]. Era se vender barato demais, mesmo para quem perdeu tudo. (p. 85-86)

Que lugar é esse de qual fala, em que se sente presa e morta, e que tem “pílulas, seringas, vidraças e crimes”? É, ainda, um local em que tomam conta dela, o que aponta para

um tipo de hospital ou clínica, talvez de reabilitação psiquiátrica, dada a natureza dos problemas que a levaram para esse ambiente.

Em dado momento da narrativa, a relação narradora *versus* Isabel passa a colocar o irmão em segundo plano, e a relação conflituosa entre as meninas se torna ainda mais evidente em uma festa de criança. A narradora fica injuriada porque Isabel usava suas roupas na festa. Isabel, por sua vez, dizia que adoraria emprestar suas roupas à irmã, se ela assim desejasse. Parece, então, generosa, em oposição à sua irmã, que tem ciúme de suas posses. Delineia-se o perfil do *duplo*, cada vez mais intenso, nas oposições entre as irmãs. Uma das brincadeiras da festa era uma corrida de sacos, da qual Isabel participava. Ao iniciar-se a corrida, com um estrondo de um balão de festa estourando, a narradora vê a irmã adotada caída no chão “bem na minha frente, toda enrolada no saco. Isabel chorava e me acusava de ter pisado no saco para ela cair e perder a corrida, ela que estava na frente de todas as outras meninas quando levou o tombo.” (p. 92). Novamente, o efeito da escolha de narrador em primeira pessoa é imperioso. Até o leitor mais crente na narradora não consegue afastar o pensamento de que ela teria feito aquilo de propósito, o que entra em consonância com a afirmação de Rank (2013) sobre a dificuldade de assumir a culpa em conflitos fraternos. Diz ele que

[o] sintoma mais evidente desse estado psíquico [de ódio fraterno] parece ser um forte senso de culpa que obriga o herói a não assumir a responsabilidade de certos atos do seu ego, mas sim transferi-la a um outro Eu, um duplo, que personifique o próprio diabo ou que seja criado por um pacto diabólico. (RANK, 2013, p. 1099-1100)

A personificação do diabo, de acordo com o que Rank menciona, também será explorada no conto, quando a narradora passa a ver, nos irmãos, características não humanas, como veremos mais adiante. O ódio à irmã é tão grande, e a oposição é enunciada com tanta veemência, que o “contraste criado pelo branco do meu sapato de verniz quase em cima do ninho marrom dos fios de estopa” (p. 92) parece óbvio demais. Estaria a narradora fugindo de sua própria culpa? A dubiedade que ela cria denuncia a falta de credibilidade que dá a si mesma. No momento do discurso, o aqui e agora, ela se defende, dizendo que Isabel simulou choro até os adultos a ajudarem, mas que os adultos deveriam ter dado à situação uma margem de dúvida. Mas na hora, ela não fez nada, pois

[s]e eu negasse ter pisado no saco, estaria não só chamando Isabel de mentirosa como também acusando-a de premeditar uma trapaça. Aos olhos de todos, a mesma culpa que parecia excessiva nos ombros de Isabel já não parecia tão absurda quando acomodada em minhas costas. Isabel contava com uma vantagem muito grande para

não merecer um mínimo de suspeita. Mas ninguém queria examinar nada. Todos se sentiam bastante satisfeitos em poder tomar o lado do mais fraco. (p. 93)

Isabel é “o lado mais fraco”, aos olhos dos adultos, que são cegos pela pena que têm da irmã adotada. Aos olhos deles, a narradora é “o lado mais forte”, pois tem família, não é uma pessoa adotada. São lados opostos, as meninas, inclusive sob a visão da narradora – em que ela é mais fraca – e dos adultos – em que Isabel é mais fraca. De idade igual, dividem a atenção das mesmas pessoas.

Em seguida, a narradora retoma uma ideia anterior, de que os adultos deveriam colocar-se no lugar dela, dizendo: “escrevi ‘se alguém se pusesse no meu lugar’, como se isso pudesse ter sido de alguma ajuda. Hoje, entendo o óbvio: se alguém estivesse no meu lugar, eu teria que estar em outro lugar. E agora é só por isso que estou aqui” (p. 93). A reflexão, feita depois de toda a situação, ou seja, na forma de memória, trata de forma dúbia da expressão “estar no meu lugar”. À época do acontecido, na infância, o desejo era de que algum adulto compreendesse o que se passava com ela, tomasse seu lado na guerra que ali se dava. O que acaba acontecendo, contudo, é uma tomada de lugar de outra forma, bastante diferente. Como veremos – e isso é repetido desde o início – Isabel rouba seu lugar, o que significa que, de certa forma, alguém se colocou no lugar da narradora. Porém, de uma maneira que não envolve compaixão. Por isso a reflexão posterior ao acontecimento leva em consideração que, para alguém estar no lugar de outra pessoa, esta precisa não estar lá. Veremos como se deu essa ocupação de lugar, para além do espaço da casa e no coração da mãe. Alguns passos nos guiam ainda para essa grande perda.

A mãe para de falar com a narradora por dias depois da fatídica festa. A tensão que havia na casa a fazia temer um possível divórcio dos pais, situação em que a narradora, surpreendentemente, passa “a temer ou a ver nisso uma esperança. Afinal, seria um jeito de me equiparar a eles na infelicidade, já que a felicidade só me trazia tristezas”. (p. 93) Novamente, antíteses discursivizam a oposição entre a menina e os irmãos, e ainda garante sentidos trocados para as palavras, pois felicidade, para narradora, torna-se tristeza, e vice-versa. É possível que a garota também esteja espelhando a ruptura que deseja ter com a mãe e irmãos no movimento de separação dos pais. Enquanto isso, Isabel e Custódio seguiam agindo, mas de formas distintas. Enquanto a menina se limitava a não fazer nada de condenável, o irmão a tratava de formas distintas, com carinho na frente dos outros, e mal, quando estavam sozinhos, intensificando o jogo de mostrar e esconder peculiar dos irmãos, que agem de uma forma perante os adultos, e de outra em segredo. Além disso, à noite, enquanto dormia, o menino fazia barulhos comparados a guinchos e rosnados, e “do grave ao

agudo, do ancião ao bebê, um elenco inteiro se agitava nos bastidores do seu sono, todos ansiosos para vir à cena. Cheguei a ouvir um arremedo da minha própria voz nos pesadelos de Custódio” (p. 94). Fica exposto, nesse momento, que a narradora passa a ver partes de si própria, isto é, ver-se duplicada, nos irmãos. Passa então a temê-los, “tinha medo e ia adquirindo a convicção intuitiva de que os dois eram dotados de algum poder perigoso [...] cujo alvo lógico e natural só podia ser eu” (p. 94).

A animalização do irmão, expressa por “guinchos e rosnados” reforça um aspecto não-humano e até diabólico, caracterizado pela multiplicidade de vozes que o menino reproduz, e enfatizado ainda pela possibilidade de os irmãos deterem poderes, cujo alvo é ela própria. Ressalta-se ainda a capacidade do irmão de mentir na frente dos adultos, ou seja, seu calculismo, sob os olhos da narradora. E ela conta que, a partir daquele momento, Isabel e Custódio tinham pressa. Para fazer o que, exatamente, ainda não se sabe ao certo. Com a pressa, aumenta também a presença do tema do *olhar*, no conto:

Mas suas armas principais não estavam nas mãos, e sim nos olhos, que não dependiam em nada do que eu pudesse colocar neles. Por isso escondiam seus olhos de mim. Nunca permitiam que eu os encarasse demoradamente, sempre que possível olhavam-me de lado, tiravam partido de alguma sombra ou claridade mais forte, da pálpebra entreaberta, do rosto franzido, todos os recursos valiam para desviar a atenção dos olhos. Mas isso eu também não notei, a não ser mais tarde, ao recapitular o que tinham feito comigo. Quando não adiantava mais nada. (p. 94)

Se é verdade a expressão que os olhos são a janela da alma, então faz muito sentido que os irmãos não quisessem permitir que seu alvo tivesse acesso livre a suas almas, e por isso escondiam o olhar. Novamente, a narradora coloca em oposição dois ângulos que tem sobre o mesmo fato: o do momento da narrativa – agora –, em que se assume consciente sobre o que acontecia na época de sua infância; e o do momento da própria infância que está sendo lembrada, quando não tinha capacidade de julgar o que lhe ocorria. Os olhos são armas que os irmãos resguardam desviando os olhares. É dito também que eles se utilizavam de tudo que lhes permitisse desviar o olhar. E é precisamente um elemento de desvio de olhar que ganhará espaço na memória seguinte da protagonista.

Em dado momento, as crianças vão para a casa da avó, descrita como alguém que “vivia em uma espécie de loucura suave, na qual quase nada da realidade conseguia fixar-se.” (p. 95). É nesse espaço que elementos que remetem ao sobrenatural entrarão ainda mais em evidência. As crianças tinham “diante dela [a avó] um respeito estranho, que só se sente diante de um louco. Percebíamos que era um mundo fora do alcance de nossas provocações.” (p. 95). Quando dormiriam na casa da parente, dia de Santo Antônio, ela lhes contou uma

história: na terra dela, no dia do santo casamenteiro, a moça que olhasse bem fundo diante de um espelho, à meia noite, com uma vela, veria seu futuro marido. Segundo Todorov (2017), espelho e os óculos são elementos fundamentais em narrativas fantásticas, por caracterizar um olhar indireto. Ele afirma que “não é o olhar em si mesmo que se acha ligado ao mundo maravilhoso, mas aqueles símbolos o olhar indireto, falseado, subvertido, que são os óculos e o espelho [...] A visão pura e simples descobre-nos um mundo plano, sem mistérios. A visão indireta é a única via para o maravilhoso.” (TODOROV, 2017, p. 130). O espelho é a uma clara forma de duplicação, pois espelha a imagem de tudo o que se coloca em seu campo de alcance, mais ainda, espelha de forma precisa e perfeitamente oposta, uma vez que se coloca de frente para quem o observa. Ao tratar do tema do duplo, Júlio França (2009) aponta que ele é “um artifício que assume muitas encarnações – espelhos, sombras, fantasmas, aparições, retratos” (FRANÇA, 2009, p. 9). Todos esses elementos terão seu espaço na casa da avó das crianças, o que colocará o *duplo* como tema principal da narrativa.

Detenhamo-nos nesta história da avó. O casamento é visto socialmente como o momento em que unem duas metades. Na Bíblia, é mencionado como uma “união em uma só carne”. Casar-se é, portanto, unir-se com a parte que lhe falta, em prol de uma completude. Seria o espelho o mensageiro que mostraria à moça a imagem de quem seria, junto a ela, uma só carne. Há, em vários estudiosos do *duplo*, a noção de que o “eu” busca seu duplo com a intenção de completar-se, como se o *duplo* fosse dele uma parte – como, por exemplo, a obra de Platão, *O banquete*, exposto anteriormente. Assim também buscaria sua metade a mulher que se olhasse no espelho: ela veria sua parte faltante, sua alma gêmea. Para isso, ela teria que estar à meia noite – horário limite entre noite e madrugada, que adentra o tempo do sono e dos sonhos, portanto das possibilidades de momentos favoráveis ao acontecimento fantástico – com uma vela – garantia de uma visibilidade parcial e também uma parcela de mistério – em frente a esse objeto que, sob a pressão de um olhar bem fundo, deixaria de mostrar a imagem perfeitamente simétrica do espelho, e assumiria função de vidente, mostrando um outro elemento, para além do reflexo, um elemento do futuro, quebrando então a barreira do tempo. Essa narrativa recupera outras ancoradas no sobrenatural, como apresenta Otto Rank (2013), dizendo que

faz parte da crença no duplo a convicção de que o espelho revela coisas ocultas, daí decorrendo o uso mágico do espelho para predição do futuro. Dizem, em Oldenburgo, por exemplo, que é possível ver o futuro no espelho colocando-se diante dele, à meia-noite, com duas velas acesas e olhando atentamente dentro dele, enquanto se repete o próprio nome três vezes. Nesse contexto dos ritos mencionados, fica claro que o “futuro” não se refere a “o quê”, mas sim ao “se”, isto é, aquilo que mais interessa ao homem, seu tempo de vida. Contrastando com esse

significado, fica em segundo plano aquele do espelho como profeta do amor, embora a moça que pratica ritos semelhantes veja, no espelho, na maioria das vezes, “o prometido” (para ela, o mesmo que “o futuro”). No entanto, as moças vaidosas veem à noite a cara do diabo, e se elas quebram um espelho, acreditam que não terão nenhum homem por sete anos. (RANK, 2013, p. 958-961, grifos do autor)

Para além das considerações que remetem a tradições locais, vejamos as de Gonçalves Neto (2011) de que, ao vermos nossa imagem refletida, não vemos a nós mesmos. Neste reflexo não há a presença do “eu”, uma vez que nunca se está dentro do espelho, mas sim dentro de si mesmo. O que há é apenas um reflexo da imagem deste “eu”, o que, por sua vez, pode apenas se assemelhar à imagem que o outro terá de mim, que é a mim externa. Dessa forma, percebe-se que “nossa própria relação com a imagem externa [...] diz respeito apenas ao seu eventual efeito sobre os outros [...] isto é, nós a avaliamos não para nós mesmos, mas para os outros e através dos outros” (BAKHTIN, apud GONÇALVES NETO, 2011, p. 35). É possível traçar uma relação íntima, portanto, entre a análise de Neto (2011) e os estudos de Cunha (2009), uma vez que ambos determinam a existência do duplo como dependente da visão do outro, que é exterior a ele. Isso porque quem se olha no espelho encara seu reflexo em uma tentativa de averiguar como aparenta em relação ao outro, ou seja, aquela imagem de si mesmo – seu duplo, portanto – só existe em relação ao outro. Assim também é o duplo considerado por Cunha (2009), uma imagem que só é um duplo quando em relação a um “eu”. Dessa forma, o espelho é um elemento capaz de desenvolver a existência, ou, ao menos, suscitar questionamentos acerca do *duplo*, na medida em que reproduz a imagem de um “eu”, sob sua perspectiva.

A narradora, por sua vez, segue as instruções da avó e coloca-se em frente ao espelho, com uma vela, à meia noite. Ao olhar-se, a menina viu uma imagem,

[n]o entanto a figura não era meu marido: não era de homem, e sim de mulher. Não de mulher, mas de menina. Era eu mesma, pelo menos era a minha roupa que flutuava no fundo da sala. Pior, vi ali um rosto parecido com o meu. Nervosa, cheguei a vela tão perto do espelho que o calor e a fumaça formaram uma mancha negra sobre o rosto da menina, no mesmo instante em que compreendi que era Isabel (p. 96).

Isabel aparece, portanto, no espelho da narradora e confundindo-se com ela, saindo de seu lugar de duplo independente e tornando-se o “eu”; se a voz da narradora já saía da garganta do irmão, agora ela via em seu reflexo a irmã. Ou seja, se antes ela estava em objetos, no pássaro e no espaço silencioso da casa, agora todos esses elementos já foram mortos ou roubados pelos irmãos, e as características da narradora se encontram no corpo desses usurpadores. E ainda, Isabel aparece no lugar de um futuro marido – seria ela o diabo?

A irmã usava suas roupas, e penteara o cabelo da mesma forma. Nesse momento culmina a existência do *duplo*. Há duas dela! Em *Das unheimliche*, originalmente publicado em 1919, Freud pontua, dentre as ocorrências do duplo, aquela em que há

[i]dentificação com uma outra pessoa, de modo a equivocar-se quanto ao próprio Eu ou colocar um outro Eu no lugar dele, ou seja, duplicação, divisão e permutação do Eu – e, enfim, o constante retorno do mesmo, a repetição dos mesmo traços faciais, caracteres, vicissitudes, atos criminosos, e até de nomes, por várias gerações sucessivas. (FREUD, 2010, p. 263)

O olhar indireto pelo espelho, à noite e sob a luz de velas, torna sombrio o momento de reprodução da outra menina em Isabel. Não é possível – e nem desejado – sob essas condições, determinar precisamente o que teria acontecido. Após o episódio, a narradora desmaia e, ao acordar, é informada de que Isabel dizia ter estado de frente para o espelho, enquanto a irmã dormia, e ainda que vira seu marido, de terno e segurando flores. Instaura-se uma dúvida sobre quem estaria de fato em frente ao espelho, pois como seria possível que Isabel estivesse ao mesmo tempo atrás da irmã, e em frente ao espelho? Da mesma forma, a narradora não poderia estar dormindo e na frente do espelho, concomitantemente. Há, neste caso, uma afirmação que vai num sentido, mas é posta sob suspeita por uma afirmação contrária, criando uma tensão permanente e irresolúvel que é característica do relato fantástico. Como vimos anteriormente, a poética da incerteza de Bessière (2012) atribui aos dados contraditórios a incerteza provocada pelo relato fantástico. Na narrativa, a contradição se dá entre os discursos de Isabel e da irmã, tendo ainda como consequência o sucesso da primeira – que afirma ter visto, de fato, o marido – em detrimento do fracasso da segunda – que vira apenas a si mesma, e, posteriormente, Isabel.

Em outra visita à casa da avó, a narradora notou então que havia, de fato, uma fotografia, na parede atrás do espelho, em que um homem de terno segurava flores, e que podia ter sido essa a fonte da imagem que Isabel vira. Ao ser questionada sobre o homem, a avó confundiu-se, misturou seu idioma natal com o português, correu o dedo pela foto enquanto os olhos passeavam sem rumo, remetendo a uma insanidade algo macabra, diante de acontecimentos relativos ao passado. Por conta da chegada da loucura, a avó passara a viver com uma enfermeira em casa. Mesmo assim, a narradora conseguiu perceber que história do homem com as flores na mão era que ele havia sido preso por ter casado com a própria irmã. Encerram-se, portanto, na avó, componentes estranhos e até ligados ao sobrenatural; além do espelho, da vela, da meia noite e da insanidade, uma foto que traz do passado um marido para Isabel, marido este que casara com a própria irmã, e que ela via junto a seu reflexo. O quadro

remete claramente a uma situação de incesto, tema tabu, que foi mencionado por Todorov como uma forma de desejo que “não pertence verdadeiramente ao sobrenatural, mas antes a um ‘estranho’ social.” (TODOROV, 2017, p. 140). No conto, entretanto, o caso aparece sob um véu transcendente, na medida que a existência dos irmãos mais uma vez é posta em um patamar não-humano, pois repete-se em gerações distintas, como se aquelas mesmas pessoas estivessem voltando em diferentes épocas, como uma assombração na família da narradora. Há um indício de predeterminação do futuro de Isabel, pois ela tem um irmão, e vê, no espelho, a imagem de um homem que casou com a própria irmã. O espelho, que deveria portar um anúncio do futuro, acaba também por revelar um personagem do passado. Age, então, como elo entre as duas pontas da linha do tempo: um passado em que um homem casara com a própria irmã, e um possível futuro para Isabel.

A arma do olhar indireto continuava sendo largamente usada, e muito bem protegida pelos irmãos. Era “impossível afirmar quando Custódio e Isabel começaram a usar óculos. Tinha algo a ver com a necessidade de ocultar os olhos, isso eu sei. Em seus olhos havia um vazio, uma fome. Um certo tom de preto” (p. 97). O trecho intitula o conto, e faz referência a certos poderes sobrenaturais detidos pelos irmãos de, por exemplo, calar os professores, e ganhar chicletes de graça. O quanto disso foi criado pelas memórias da narradora é impossível dizer. Ela afirma só lembrar disso tudo “agora”, no momento da memória. Assim como se lembra de ter visto Isabel com um chaveiro que

não tinha a letra I, e sim a inicial do meu nome, que não sabemos qual é. Tempos depois, ao abrir sua gaveta para xeretar — desesperada, eu vivia atrás de alguma desforra —, descobri que na nova carteirinha do clube que Isabel mandara fazer vinha escrito o meu nome e não o dela. Que sensação de fraqueza me deu, ao ver meu nome preso na plastificação, retido à força ao lado do retrato de Isabel. (p. 98).

Cabe lembrar a importância do nome de uma pessoa na formação de sua identidade. Segundo Rank, os nomes já eram

considerados parte essencial da personalidade pelos povos primitivos. Ainda na cultura europeia, se manteve a crença de que, em uma família que tem duas crianças com o mesmo nome, uma deverá morrer. Vale lembrar a fobia relacionada ao nome presente no conto “William Wilson” de Poe. A “magia dos nomes” também está ligada à invocação de espíritos. (RANK, 2013, p. 178-801)

Isabel afirma que fora um erro do clube, e é perceptível que este é mais um momento em que as identidades se confundem, e a narradora chega à conclusão de que “bastava um engano para fazer o rosto e o nome virarem duas coisas independentes, coisas que aceitam ser recombinadas por um acaso. Vi muito bem que o mundo não ia parar só por causa disso, só

por causa de uma troca” (p. 98). A verdade é que o mundo não pararia por nada, nem mesmo a troca final, reiterada no momento do chaveiro. Assim, o mundo não pararia porque houve uma confusão de nomes, ou porque irmãos brigaram, porque um pegou os brinquedos do outro, nem mesmo por conta de um caso de incesto, em outros tempos; é como se o movimento cíclico das coisas fosse desencadeado pelos irmãos. E essa corrida do tempo que envolve a narradora se opõe a sua rigidez inicial, em silêncio e em um tempo alongado, anteriormente. Todo esse movimento pode também ser notado como uma metáfora para o doloroso processo infantil de afastamento dos pais e, ainda, aceitação de irmãos adotivos.

Se o tempo havia começado a passar rápido, em dado momento, passa a voar, talvez já preparando a narradora para o que viria a seguir. Sem possibilidade de mudança ou fuga, ela admite que quebrava coisas na casa e enfurecia os pais; uma época descrita por ela como difícil de lembrar; se antes ela se misturava com a casa e aproveitava o silêncio, agora, enfurecida, quebrava ambos, agressivamente. Acima de tudo, quebrava a si mesma. Aproxima-se então o episódio final da relação conturbada entre ela e o casal de irmãos. Ele se deu em uma falta de luz, descrito como “uma interrupção no fluxo de banalidades de uma casa, de uma família. Uma pausa para revelar aquilo que a luz esconde. O espanto de quem de repente vê o mundo pelo lado de trás, todo escuridão, incerteza” (p. 99)

No momento da falta de energia, estavam todos na sala: Custódio fazendo trabalhos de faculdade – o que demonstra que vários anos se passaram dessa forma –, os pais junto com Isabel tirando os pratos da mesa, a narradora observando de forma ausente as marcas que ela mesma deixara no tapete. De repente, a luz apagou ou, nas palavras da narradora, “tudo adormeceu de repente. Sem aviso, o mundo fechou o olho. Durou no máximo trinta segundos” (p. 99), ou seja, houve a suspensão do tempo. Nesse momento, ela conta que “um movimento de sombra sobre sombra chamou minha atenção. Vinha do lado onde estava Isabel. Um certo tom de preto. [...] Isabel tinha tirado os óculos e olhava para mim” (p. 99). Se a irmã, até esse momento, desviava o olhar, agora ela o usou diretamente em direção à outra, retirando a barreira do olhar indireto, os óculos. A arma foi apontada e seria usada. Na sequência, algo semelhante a um “braço imaterial” (p. 100) entrou pelos olhos da narradora, descrito como um

gesto de quem enfia a mão num balde cheio de água para apanhar um anel que caiu no fundo. Lá no fundo, o anel era eu mesma, o centro em que eu tentava me resumir e resguardar o que restava. Senti o braço correr para dentro de mim num deslizamento frio. Senti a mão apalpar os espaços que eu abandonara, até encontrar o anel [...] Senti também que tinha deixado no lugar outro anel, mais leve e vistoso. A joia falsa. (p. 100)

Cercado pelos vazios que Isabel já havia criado na narradora, restava o último pedaço que ela tinha de si, metaforizado como um anel. Para roubá-lo, Isabel afundou a mão como que em água – a comparação com água mostra a facilidade que foi entrar em uma alma já tão maleável – e deixar um anel tal qual a própria Isabel, falso e vistoso. Ocorre uma troca entre o interior do “eu” e o interior do *duplo*, fazendo-os intercambiar de lugar. Isabel termina de roubar o que a narradora afirma, no primeiro momento do conto, ter perdido. O anel perdido era ela própria, e Isabel a tomara de si. A narradora viu seu próprio corpo, de uma perspectiva já estava de fora, e viu que era sugada para “[o] olho de Isabel. Vi aquilo crescer com o vulto de um portão monumental, circular, a brancura de dois triângulos leitosos nas extremidades laterais, a fila de grades pontudas e curvadas para trás, em cima e embaixo, na linha de uma elipse” (p. 100).

A descrição quase cinematográfica é de um olho em *zoom*: os triângulos ao redor da pupila que aparecem refletindo a luz que bate; os pequenos traços que formam a íris tornam-se, na cena, grades pontudas. Ao entrar em Isabel, um *zoom-in* continua, e narradora entra no que chama de “mundo escuro, em fios, em linhas e palpitações” (p. 100). A luz volta, e a narradora percebe que sua mãe lhe chama de Isabel. Poderia ter errado o nome, em um ato falho, mas logo depois o pai faz o mesmo e, “dirigindo-se a ela, usou meu nome” (p. 101). Junto aos anéis, foram os nomes. As identidades então foram de fato trocadas. Em seguida, a menina afirma que não é Isabel, e é observada pelos quatro outros membros da família, que fecham um círculo à sua volta. A narradora diz que Isabel coloca os óculos novamente, o que suscita uma questão: estaria uma menina dentro do corpo da outra? Ou ambas usavam óculos? Não há uma menção clara acerca das aparências, mas ao longo da narrativa as meninas tornaram-se tão semelhantes, que não é de se admirar parecessem a mesma pessoa.

Custódio faz o movimento contrário, tirou os óculos, e terminou com os olhos o movimento de empurrar a narradora para dentro de si, o centro de sua inexistência, como ela própria diz (p. 101). Aos gritos de que não é Isabel, de que Isabel é a outra menina, a narradora é segurada e forçada, pelo pai e por Custódio, a ficar deitada no chão, enquanto maldiziam Isabel, que agora já não era a outra Isabel, mas ela própria. Nesse momento, o que parece é que, de fato, a aparência de Isabel contempla agora a alma da narradora e vice-versa: “Trouxeram-me para cá e tudo continua na mesma desde então” (p. 101). No fim, a narradora, que acredita não ser Isabel, mas que é assim chamada e parece ter a aparência de Isabel, dá a entender que o aqui/agora onde se encontra pode ser o corpo de Isabel, ou ainda o local para onde esse corpo foi levado, com sua alma dentro, como um hospício. Ou seja, ocorre a

produção da incerteza discursiva, gerando um efeito de leitura que aponta para um indecisão quanto à validade do que relata a narradora, que pode ou não ter acontecido.

Ela justifica a maldade dos irmãos com um acontecimento que se deu depois: eles se casaram. Acredita que tenham planejado tudo para que ela fosse embora e assim se casassem. De fato, para que irmão e irmã se casassem, poderia ser necessário que esta irmã não estivesse no corpo de irmã, mas de outra pessoa. Assim, faria sentido o roubo identitário, para que fosse a aparência de outra pessoa a unir-se com Custódio. Seria Custódio o irmão que se casara com a própria irmã, e de quem a avó tinha uma foto em sua parede? No prenúncio, passado e presente se confundem, desfazendo a linha temporal lógica; ela é tão rarefeita quanto as identidades, que não estão encerradas em um personagem, mas estão na foto, no espelho, no nome, na roupa, cabelo, e ao mesmo tempo não estão em lugar algum, basta uma confusão ou uma falta de luz para movê-los.

O tema de usurpação de identidade, presente neste conto, é tratado em vários textos que falam do *duplo*. Em *O insólito e seu duplo*, Julio França (2009) exemplifica o duplo falando de “gêmeos, sócias, por identidades duplicadas, pela semelhança física entre os personagens ou pela usurpação da identidade” (FRANÇA, 2009 p. 9). Ainda o próprio texto reconhecido como fundador do conceito de *doppelgänger*, intitulado *Siebenkäs* (1796), de Jean Paul, conta de um homem que finge estar morto e cria uma nova identidade para mudar de vida. Trata, portanto, de um personagem que concede a si próprio outra identidade e torna-se um duplo em relação a si próprio, um *doppelgänger*, ou sócia: sua aparência é a sua própria, ele é um só em aparência, mas a identidade é como que “roubada” de um outro, que não era ele próprio até o momento em que a assumiu. (GONÇALVES NETO, 2011, p. 28). Na clássica *Introdução à literatura fantástica*, de Todorov, o desdobramento de identidade está previsto na seção “temas do eu”, onde se lê que o apagamento de limites entre corpo e matéria está “na base de todas as deformações produzidas pelo fantástico no interior de nossa rede de temas [...]. Assim, aí se pode generalizar o fenômeno das metamorfoses e dizer que uma pessoa se multiplicará facilmente” (TODOROV, 2017, p. 124). Todorov associa os movimentos de multiplicação a partir desse apagamento entre limites relacionando-o ao mundo da infância, da loucura, e das drogas. Otto Rank (2013) analisa a ocorrência de duplos em contos de Poe, Hoffman e tantos outros; na “Apresentação do autor” da consagrada obra de David Roas (2014), Roxanna Alvarez afirma que Roas é “um interessante caso de duplo – como é sabido, um dos *temas* recorrentes da literatura fantástica. (ALVAREZ, 2014, p. 14, grifo nosso). Por fim, em *Das unheimliche*, Freud traz a questão da temática no conto de E.T.A Hoffman, *O homem de areia*, em que o protagonista Nathanael reconhece, em

diferentes personagens, a imagem do homem que o assombrava quando criança. É certo que a temática do *duplo* é apreciada por autores de narrativas fantásticas pelo potencial ficcional, notadamente em textos da ficção do insólito, que encerra. Nos contos de Figueiredo, por exemplo, o *duplo* aparece sob várias formas clássicas, seja por meio de espelhos, fotografias, culminando na a troca de identidade.

Contudo, adotamos a perspectiva de que o *duplo* não se limita a tema, sendo também uma estratégia discursiva causadora de incertezas. As coisas, espaços e pessoas que pertenciam à narradora, por exemplo, espelham sua própria alma, assim como o espaço. Essas são relações implícitas, mas que podemos analisar no texto. Elas não são discursivizadas como uma parte do corpo da narradora que dela tenha se soltado, mas sim um desdobramento de sua personalidade, reverberados no espaço a sua volta, e que agem para reforçar a perda de que se trata a narrativa. A história da morte do passarinho também age como elemento que duplica certos sentimentos e características da narradora que aparece sob a forma de estratégia narrativa em prol de um argumento: o de que a narradora foi roubada de si própria. O próprio discurso da narradora é orquestrado de forma em que a aparência perante os adultos está em oposição à relação entre as crianças, formando um jogo de esconder e mostrar, ou verdade e mentira, atrelado ao “lado” de cada irmã. A narrativa age ainda como metáfora de uma fase da infância em que a criança começa a dividir a atenção dos pais, e que pode ser um tanto dolorosa, envolta por ciúmes e tristezas; e a atuação dessa metáfora refletida na narrativa age como mais uma forma de *duplo*. Assim, a duplicação não está somente no espelho e na figura das irmãs, mas sim em toda a construção discursiva. Por fim, a própria escolha enunciativa de um narradora-personagem – que coloca seu próprio discurso em dúvida, inclusive – como uma escolha que a localiza em um ambiente *duplo*, pois não é um, mas dois ao mesmo tempo; o personagem, cujo discurso pode ser enviesado, e o narrador, que tem como função contar a verdade.

A escolha por uma narradora- personagem, portanto um narrador intradieético, torna impossível, propositalmente, medir até que ponto a narradora delirava, e toda a história foi um caminho para a loucura, e até que ponto aconteceram os fatos extraordinários narrados. É precisamente a área do fantástico, a linha tênue entre delírio e realidade, alma e matéria, sonho e vigília. Portanto, a escolha é, claramente, um *duplo* capaz de gerar essa incerteza. No fim do conto, a narradora admite:

O melhor é que, a cada vez, alguma coisa nova aparece. Certos detalhes se aprimoram a cada reconstituição que experimento. É o que acontece com os filhos, as gerações sucessivas. Ao mesmo tempo que recebem os traços dos pais, ganham

linhas novas, que nascem do ambiente, ou vêm de alguma origem indeterminada. No dia em que eles chegaram, todos diziam que eu estava ganhando uma coisa. (p. 102)

Mais que uma narrativa tendenciosa por estar em primeira pessoa, esta é assumidamente alterada pela narradora. A história termina como começa, é cíclica, e retorna à mesma, mas se desenvolverá com certas alterações anunciadas, tal qual as narrativas contadas oralmente, que sofrem pequenas alterações convenientes a cada vez. A narradora tem o poder de desafiar a linha do tempo e a razão, adicionar detalhes, ou ainda alterar completamente os fatos mais significativos. Oculta e exhibe o que quiser; o conto, para ela, é um experimento, o que impede que se construa sobre os fatos vivenciados um discurso homogêneo, formulando, conseqüentemente, a incerteza característica do relato fantástico, segundo a poética da incerteza.

A hesitação da narradora-personagem é também uma hesitação nossa, como leitores, que não sabemos a qual discurso aderir. Assim, o discurso está em consonância com as ideias todorovianas, retomadas por Gama-Khalil (2013) de que tanto leitor quanto personagens podem viver as mesmas hesitações, suscitadas pela narrativa (GAMA-KHALIL, 2013, p. 20). Mais que pontuais na história, essas hesitações permeiam toda a construção discursiva, como vimos, desde as dúvidas postas acerca da narradora, que é também protagonista, até o fim, em que se revela que a própria identidade dessa personagem também se altera, junto à memória, em uma revisão cíclica incansável. Por isso, a incerteza que permeia a narrativa não pode ser tida como um momento apenas, mas sim uma das formas de produzir o discurso fantástico. De acordo com as ideias de Bessière, esse discurso é formulado por meio do jogo de contradições e espelhamentos; e é possível, por meio de nossa análise, ver que esse jogo tem como peça chave a duplicação de elementos da narrativa. Ainda, perceber que esse discurso remete a questões de identidade, que, como um anel, pode ser roubada, disfarçada, falsificada. A identidade é mutável e passível de expansão, a narrativa também. Parecem também formar um par de *duplos*, identidade e narrativa. A narrativa não está fechada em seus acontecimentos, mas depende de perspectivas, alterações e reconstituição, assim também é a identidade: maleável, dilatada, rarefeita.

2 OS BIÓGRAFOS DE ALBERNAZ

As definições de *duplo* trazem, frequentemente, considerações semelhantes umas das outras, em que o *duplo* é visto, fundamentalmente, como um ser gerado a partir do desdobramento de outro. Não obstante, o conceito é passível de expansão. Tomemos as considerações de Cunha (2009), do

DUPLO como uma entidade que evolui e se renova, actualizando o seu conteúdo, à medida que o ‘eu’ se vai também desenvolvendo e criando em si-mesmo uma ‘consciência moral’. Cumpre-nos finalmente concluir que a temática do DUPLO é em si-mesma uma fonte quase inesgotável de acepções, resultando da sua aplicação um fascínio e uma polivalência assertivos. (CUNHA, 2009, s/p., grifos da autora)

Há, no texto de Cunha, a ideia de que o *duplo* se altera e se atualiza de acordo com o que tomamos como ser, ou como “eu”, sendo ainda gerador de *uncanniness* (estranheza, em tradução livre). Essa relação também foi feita anteriormente por Freud, que, em 1919 produziu o consagrado ensaio *Das Unheimliche*, atribuindo a sensação de estranheza ao *duplo*, pois ele diria respeito a alguma parte do “eu” que deveria ter ficado oculta, mas que foi descoberta. Tanto Cunha quando Freud citam, ainda, a estudos de Otto Rank, que atribuem ao fenômeno do *duplo* o mesmo tipo de percepção, a de estranheza ou inquietação. Não é nossa intenção explorar aqui todas as concepções de *duplo*. Basta a compreensão de que, para que uma duplicação gere estranhamento, não é necessário haver, na narrativa, um gêmeo, um sócia, a identidade roubada, ou uma divisão física de alguém. É possível nos depararmos com o *duplo*, em *Os biógrafos de Albernaz*, ao considerá-lo como estratégia discursiva, e, ainda, na forma de quase-duplos, como veremos adiante.

Rank (2013) aponta para um prolongamento do fenômeno para fora do texto e uma intrínseca relação com questões de identidade ao fazer um apanhado dos problemas patológicos de autores cujas obras exploravam o tema do *duplo*, e Freud (2010) também faz essa aproximação com questões humanas profundas, ao relacionar o *duplo* ao senso de estranheza, de perturbação. Neste conto, o *duplo* também é gerador de incertezas e reforça as questões identitárias. Assim, a expansão do conceito de *duplo*, tomando-o como estratégia, não o afasta de seus principais preceitos: ser algo cindido ou espelhado ou reproduzido, relacionar-se à questões de identidade; e gerar sensações de estranheza, desconforto, incerteza, dúvida, e tantos outros termos semelhantes à *uncanniness*. Vejamos de que forma isso se dá em *Os biógrafos de Albernaz*.

O conto é narrado em terceira pessoa, mas toma a perspectiva do protagonista, o biógrafo Nestor, como podemos ver desde as primeiras frases:

Morrer, àquela altura, não era só uma infelicidade. Era uma indelicadeza. Havia quinze meses que Nestor frequentava fungos e ácaros em bibliotecas e arquivos e entrevistava muitas pessoas ainda mais velhas que a sra. Murtinho. Ele não conseguia enxergar uma razão para a mulher não ter esperado mais duas ou três semanas antes de partir ao encontro de seus ancestrais” (p. 9).

A expressão de insatisfação – que chega a ser cômica pela ironia de sua relação a um tema tão fúnebre – é, claramente, a impressão de Nestor – que acha aquela morte uma “indelicadeza”; mas ao mesmo tempo, refere-se a “ele”, na terceira pessoa. Novamente, temos, já na figura do narrador, uma forma de duplicação, afinal ele recobre, ao mesmo tempo, papel de narrador em terceira pessoa, e a perspectiva de um personagem. Dentre as várias concepções de narrador, Bittencourt (2015) discute a do

romancista Henry James, [que] insurgiu-se contra o "autor onisciente tagarela" que se intrometia freqüentemente na história. Para James, o centro irradiador da narração deveria estar dentro do mundo ficcional, na consciência de uma das personagens. Esta deve ser dotada de uma extrema sensibilidade, de forma a agir como refletor da história ao leitor. Contrário ao narrador que tudo sabe e tudo vê, o autor postula que mesmo a vida mental deve ser dramatizada-, para isto, em seus romances, ele não nos diz "nem de modo claro, nem sinteticamente aquilo que preocupa seu herói. (BITTENCOURT, 2015, p. 110)

Nestor age, portanto, como um centro irradiador da narração, pois são suas impressões e sua sensibilidade que agirão como ponto de perspectiva do conto, porém, na voz de um narrador em terceira pessoa.

Ele está em busca de informações sobre a personalidade que será biografada, Albernaz, mas, como o título indica, não está sozinho em sua busca biográfica: “Torres, o Cego, devia ter se antecipado e gravado uma entrevista com a sra. Murtinho. Torres, o Cego. Era assim que Nestor chamava seu concorrente” (p. 9). O nome grafado com letra maiúscula acentua a importância da palavra “Cego”, que pode funcionar como adjetivo ou substantivo. Ao analisar personagens das obras de Murilo Rubião, Favio García (2020) trata da ocorrência de

processos composicionais de personagem, dos quais, dois deles são os mais comuns no conjunto da obra de Rubião: a nomeação da personagem e o destaque de algum aspecto predicativo que a caracterize ou modifique. Em primeiro lugar, observamos a referência ao nome e/ou ao sobrenome da personagem em questão. Tal processo mostra-se significativo, uma vez que dá identidade às figuras. (GARCÍA, 2020, p. 70)

Esses processos também acontecem no conto de Figueiredo, já que o sobrenome, Torres, vem seguido de uma vírgula, indicando um aposto, e uma característica predicativa – cego – que o define, tal qual sua atuação na narrativa. Nesse caso, Torres é tomado sob a perspectiva de Nestor, e por isso a característica que o identificará, perante ao oponente, é essa, assim como ocorre com a personagem rubiana “Marina, a Intangível” (GARCÍA, 2020, p. 84). Há, ainda, a escolha de apresentar o personagem Nestor por seu primeiro nome, e Torres pelo sobrenome. Afinal, o sobrenome é mais generalizante e impessoal, criando um efeito de afastamento de Torres, e aproximação de Nestor. Não sabemos, ao longo de toda a narrativa, o primeiro nome de Torres. Essas escolhas nos mostram o quanto “a figuração das personagens é relevante para a compreensão da história e, mais especificamente, como o procedimento textual de nomear uma personagem é significativo para o seu processo composicional” (GARCÍA, 2020, p. 79). Por fim, notamos que há apenas uma letra diferente nos nomes Nestor e Torres: um N no primeiro que é trocado por um R, no segundo; o que não deixa de caracterizar uma semelhança, pois ambos são formados pelas letras E S T O R, sendo o nome ‘Nestor’ terminado com as três letras que iniciam Torres. Não se pode deixar de lado tais semelhanças, afinal, como afirma GARCÍA (2019),

[o] recurso a estratégias de construção narrativa que promovem a instauração do insólito implica a composição de espaço, tempo ou personagens, isolada ou conjuntamente, bem como a efabulação, em desacordo com sua estabilidade no mundo objetivo que se toma por base para a elaboração dos mundos textuais. [...] São esses produtos, de matriz e matiz distintas do real-naturalismo, em que se verifica a presença de composições com ele incoerentes, que se conceitua por insólito ficcional. (GARCÍA, 2019, s/p)

Assim, ao considerar a construção narrativa como um conjunto de estratégias empregadas com um fim, e o *duplo* como uma delas, a repetição – duplicação – do nome de um personagem no nome de outro se coloca como escolha significativa. Afinal, ela corrobora com a ideia da competição que se desenvolve, sob a perspectiva de Nestor, entre esses dois biógrafos para produzir a biografia de Albernaz.

O tempo, fator determinante neste conto, também sofre duplicação. A corrida biográfica envolve a noção de tempo de Nestor, que descobrira a existência de Torres, o, depois de quinze meses de pesquisa, faltando apenas três meses antes da entrega do texto final. Na mesma medida em que via seu próprio tempo se esgotando, “[a]lguma coisa lhe dizia que o Cego havia tido o tempo necessário para falar com pessoas que, na ânsia de morrer, lhe escapavam” (p. 10-11). A impressão de tempo que Nestor considera para si,

portanto, é um tempo curto, e que encontra ainda a dificuldade de encontrar os entrevistados vivos, pois são idosos – como a sra. Murinho – em oposição ao tempo do Cego. Essa oposição também só existe da perspectiva do “eu”, isto é, de Nestor, que rege o discurso. Assim, o tempo curto de Nestor encontra seu *duplo* oposto no tempo longo de Torres, que só existe dessa forma a partir da percepção do “eu”.

O período até a publicação, por sua vez, é igual para os dois escritores, e sabemos disso porque o lançamento dos livros se dará em homenagem ao centenário de nascimento de Albernaz. A morte recorrente dos entrevistados idosos está tão presente na realidade de Nestor que “vinha provocando no biógrafo uma sensação ruim: o sentimento de estar já falando com os mortos e de, a qualquer descuido, poder escorregar também para aquele mundo escuro, mas ao mesmo tempo cada vez mais familiar” (p. 10). Nota-se, portanto, uma exposição do biógrafo à morte, o que é um grande desencadeador de *duplos*, já que

a criação do duplo está ligada diretamente ao desejo de sobreviver à morte. Em sua obra *Don Juan et le double* (1973), Rank atribuiu ao duplo esse poder específico: o de concorrer para o impedimento da morte de si mesmo. Segundo o autor, a crença ancestral na morte está diretamente ligada ao duplo e ao desdobramento da personalidade. O duplo age como mecanismo cuja função é inibir a morte do sujeito por ele representado. (CAVALHEIRO e FONSECA, 2011, p. 161)

Assim como Rank, citado por Cavalheiro e Fonseca (2011), vários autores também tomam a duplicação como forma de reação ao medo da morte. Meckled (1982), por exemplo, diz que, “vendo a si próprio ameaçado, o ‘eu’ cria a imagem fantasiosa de um-outro, um alter-ego como forma de preservação contra a destruição ou extinção.”⁴ (MECKLED, 1982, p. 108, grifos do autor). Assim, as duplicações que ocorrem no conto parecem reforçar as sensações de Nestor quanto ao próprio fenômeno da morte, ao qual está recorrentemente exposto.

Somando-se à falta de tempo, há o fato de Torres ser cego – característica que ele faz questão de ressaltar, ao chamar Torres de ‘o Cego’ –, que age como “uma penitência pela maldade de competir com um ser humano em flagrante desvantagem... E a cegueira, no caso, parecia uma falta de escrúpulos pior do que a concorrência silenciosa” (p. 10). Instaure-se então o sentimento de culpa, a qual Meckled (1982) pontua como um dos cinco aspectos essenciais para estabelecer a presença do duplo. Afirma ele que, quando há um profundo senso de culpa⁵ as “más” tendências do indivíduo são separadas do eu para serem atribuídas ao outro eu, o duplo (MECKLED, 1982, p. 109). Para compreender como atribui ao Cego,

⁴ “Seeing himself threatened, the self creates the fantasy image of an-other, an alter ego thought of as means of preservation against destruction or extinction”

⁵ “deep sense of guilt”

recorrentemente, características negativas que advêm do seu próprio sentimento de culpa, levaremos em consideração a oposição entre indivíduo e sociedade. O Cego é visto socialmente como incapaz, e nas conversas que Nestor tinha com seu editor, por exemplo, “o silêncio chiava nervoso no telefone, enfatizava aquilo que nem um nem outro tinha ânimo de dizer: as dificuldades de um homem cego para organizar documentos, conferir dados, escrever um livro, aquele livro” (p. 10). Nestor, por outro lado, é socialmente privilegiado. Além das gravações deixadas pelos colegas do biografado, “recebeu bolsas de fundações, adiantamentos, passagens aéreas, refeições. Torres não tinha coisa alguma.” (p. 11). As comparações feitas por Nestor ilustram o senso de culpa pela desvantagem do oponente.

O Cego representa ainda um dos maiores medos do ser humano, o de perder o sentido da visão, tida como o sentido mais importante e mais potente do ser humano. No ensaio *Das Unheimliche* (1919/ 2010), Freud afirma que, na área da psicanalítica

[a] experiência psicanalítica nos diz, por outro lado, que o medo de ferir ou perder os olhos é uma terrível angústia infantil. Muitos adultos a conservam e, mais que qualquer outra lesão física, temem a lesão ocular. Não há o costume de dizer que uma pessoa cuida de algo como “a menina de seus olhos”? O estudo dos sonhos, das fantasias e dos mitos nos ensinou que o medo em relação aos olhos, o medo de ficar cego, é frequentemente um substituto para o medo da castração. (FREUD, 2010, p. 260-261, destaques do autor)

Assim, a imagem do Cego reflete as contradições e medos de Nestor. Com a ansiedade de medo da morte, o tempo curto Nestor deuplica-se no tempo longo que atribui a Torres; e, além do medo de ter menos tempo, a imagem do cego traz também o medo infantil de ficar assim também. Por último, a culpa por ser socialmente privilegiado, junto ao remorso por estar em desvantagem em uma competição interna, atribuem ao Cego características relativas à maldade, na perspectiva de Nestor.

Como agravante, somos apresentados ao fato de que, no fim da vida, o biografado Albernaz fora acometido por uma cegueira, o que o colocava em comunhão com a característica de Torres, o Cego.

A cegueira de Torres, portanto, representava uma deslealdade dupla. Sem ser o resultado de um esforço pessoal, ela o elevava a uma esfera de afinidade com Albernaz impossível de ser acompanhada por outros biógrafos mais saudáveis. Não havia dúvida, um golpe sentimental e publicitário se armava contra Nestor. (p. 11)

É perceptível que Nestor tem certo rancor, como se Torres não merecesse a vantagem de ser cego. Formula-se um paralelismo de oposições, pois enquanto Nestor parece, socialmente, em vantagem, mas internamente está em desvantagem; seu oponente parece socialmente em desvantagem, mas individualmente está em vantagem, pois tem uma

característica individual semelhante à de Albernaz – e também mais tempo. Essa configuração remete a uma forma de espelhamento, pois, como no espelho, a imagem de um e de outro é invertida.

No artigo *The other self, psychopathology and literature* (2011), Saavedra e Núñez trazem o conceito de *quasi-double* apresentado por J.Frank (1976), dizendo que “quase-duplos são sempre completamente independentes; em outras palavras, eles têm uma realidade separada na narrativa, mas refletem imagens interiores/internas, espalhando um ou outro, revelando tanto um conflito profundo como uma dependência mútua” (SAAVEDRA e NÚÑES, 2011).⁶ Meckled também afirma que “a relação entre espelhos e o ‘duplo’ não é a da reprodução exata da figura duplicada mas, ao contrário, a da simetria invertida, o reflexo invertido de nós mesmos que os espelhos produzem e que os torna os símbolo desta dualidade oposta” (MECKLED, 2016, p. 109).⁷ Há, portanto, um espelhamento de personalidade produzido por Nestor, em decorrência do medo da morte que sentia ao longo da produção do texto biográfico, e reverberado para outros elementos, como o tempo. Este espelhamento acarreta um sentimento de remorso em Nestor, porque afinal ele inveja uma característica socialmente vista como desvantagem. Nestor parece projetar ainda o rancor e a vergonha que sente em Albernaz, o biografado, pelo qual, na verdade, não nutre admiração alguma: “Seria exagero afirmar que Nestor odiava Rodrigo Albernaz, cuja vida e obra conhecia apenas de ouvir falar antes de iniciar o trabalho. Mas a verdade é que não havia ali nenhuma admiração” (p. 12). É possível ainda que Nestor veja, em Torres, um outro Albernaz, a duplicação de um cego em outro. Apesar da falta de admiração, Nestor demonstrara grande alegria quando lhe foi proposto o projeto daquela biografia, ele até

[l]embrava-se ainda do dia em que tinha recebido a proposta para escrever o livro. Uma euforia contida, a antevisão de um alvoreço de olhares, todos voltados para ele, olhares que o erguiam no espaço, um rebuliço difuso a que não arriscava dar uma nome. Rodrigo Albernaz estava muito longe de sua predileção, mas era uma das personalidades mais citadas, e elogiá-lo era uma regra. Ainda não era uma vulgaridade. (p. 13)

É evidente a mudança de perspectiva sobre Albernaz que teria acontecido ao longo do trabalho, do momento em que recebera a proposta até o ponto em que não havia admiração

⁶ quasi-doubles are Always completely independent; in other words, they have a separate reality in the plot, but they reflect inner images, mirroring each other, laying bare a profound conflict at the same time as mutual dependence.

⁷ the relationship between mirrors and the ‘double’ is not that of the exact reproduction of the doubled figure but, on the contrary, that of inverted symmetry, the inverted reflection of ourselves that mirrors produce and which makes them the symbol of this opposing duality

alguma. É uma possibilidade que a impressão mais negativa tenha se dado a partir da chegada do Cego e do desencadeamento dos medos de Nestor; ao mesmo tempo, as contradições entre indivíduo e sociedade ficam mais flagrantes, já que a alegria inicial do biógrafo não era decorrente de admiração pelo biografado, mas porque seria aclamado socialmente pelo trabalho. Essa questão se torna ainda mais explícita ao sabermos que, no dia que recebera a proposta, para celebrar, Nestor pagou um jantar a seus amigos e parentes, jantar esse que não condizia com sua condição monetária real. O apartamento de Nestor traz memórias desse tipo, de momentos de outros tempos e que deixaram seus fantasmas, como

[n]o corredor, entre o quarto e a sala, uma infiltração delineava na tinta estufada as formas de um fantasma. Por deslexos desse tipo, Nestor se felicitava por viver sozinho, separado da esposa. Se fosse cego — pensava agora —, ninguém teria a ideia de criticá-lo por coisas assim (p. 13-14).

Seria este fantasma a preocupação de parecer pobre diante da sociedade, insuficiente, ou incapaz? Nestor tem medo de críticas, mas julga a si próprio, pois repara o formato da infiltração – ou melhor, atribui a ela um formato. Parece também tentar convencer-se de que é bom estar separado da esposa, o que parece, para ele, ser condenável socialmente, tal qual a infiltração. O espaço de Nestor reverbera, portanto, a identidade contraditória que engloba alguém que se orgulha e se culpa por seus privilégios, e ainda teme o julgamento da sociedade e esconde, em si, a parede manchada, ou a vergonha do divórcio; ao passo que mostra, com orgulho, para todos, uma oportunidade de emprego, e novas aquisições. Essa fragmentação de identidade é um dos temas abordados pelo sociólogo Stuart Hall, cujos estudos dizem que o sujeito moderno,

[p]reviamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as “necessidades” objetivas da cultura, estão entrando em colapso. [...] O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. (HALL, 2020, p. 11, grifos do autor)

São essas fragmentações de uma identidade em colapso que acabam por reverberar em processos de *duplos*. No caso de Nestor, o processo de duplicação se dá com mistura de culpa e desejo, somadas à submissão às pressões sociais internalizadas, as quais celebra em jantares. Não refletem-se em um sócio, como em *William Wilson*, de Edgar Allan Poe, ou uma mutilação física do personagem, como em *O nariz*, de Nikolai Gogol; mas estão na própria enunciação do tempo, espaço, e na visão de si e do outro do protagonista.

Junto ao fantasma – figura clássica de narrativas fantásticas, de suspense ou terror que, aqui, espelha as questões de Nestor – aparece a reflexão sobre ser cego. Ser cego significaria, para ele, ser menos julgado, ou melhor, ser julgado socialmente como incapaz, alguém que precisa ser compreendido apesar de qualquer coisa, alguém que não merece ser criticado por estar separado da mulher ou por ter uma infiltração na parede. O personagem vê, nas características de seu oponente, uma fuga da opressão social em meio a qual se considera, semelhante ao que ocorre em *Um certo tom de preto*, quando a narradora afirma que os adultos apoiam os irmãos adotados por eles serem socialmente vistos como mais fracos, por não terem pais. Há, nos dois contos, uma inversão da força dos personagens dentro do conflito interno para a imagem perante a sociedade. Para Nestor, o sentimento de ser pior, junto ao desejo de ser igual ao Cego, ganham força ao longo da narrativa, até o momento em que Nestor, na ânsia de simular ser Torres,

[f]echou os olhos, estendeu os braços para a frente e arriscou dois ou três passos. O pé afundou no vazio, as mãos flutuaram perdidas numa névoa um pouco avermelhada por causa da pele das pálpebras, antes que ele abrisse os olhos assustado, ferido por uma aflição, achando que ia se desequilibrar e cair. Então era assim? Mais uma vez, sentiu-se um desalmado e compreendeu o poder enorme de Torres, o Cego. (p. 14)

Após experiência, que não deixa de ser um tanto macabra, de sentir-se cego, as situações seguintes vão acrescentar ao conto ainda de maneira mais densa os sentimentos de culpa, remorso, inveja, e, conseqüentemente, remeter ao caráter contraditório do indivíduo perante a sociedade. Nestor passa também a ser descrito como alguém displicente com seu trabalho e que deseja parar de escrever, mas não pode fazê-lo porque está competindo com Torres, o qual teria tido mais tempo. Retornamos aqui à noção de necessidade do *duplo* (ou do *quasi-duplo*), pois parece que Nestor, em certa medida, precisava da existência de seu oponente para trabalhar, afinal, não lhe agradava o trabalho por si só. É o Cego, portanto, que movimenta o trabalho de Nestor. Por outro lado, do ponto de vista de Nestor, é inalcançável ser tão poderoso quanto o outro biógrafo; ele não pode ser cego, e fica cada vez mais difícil competir com um. Em dado momento, ouvindo as fitas gravadas pelos amigos de Albernaz para produção da biografia,

Nestor passou a descobrir notas de um desdém e de um desafio na verdade impossíveis. Mas por que não? Afinal, parte daquela gente, sem dúvida alguma, sabia das atividades de Torres. E nenhuma delas o avisou. Tosses, pigarros, sufocamentos momentâneos, ouvidos pela quinta, pela décima vez, compunham uma espécie de música dissimulada, um contracanto de zombaria (p. 14)

A sensação de uma sociedade que zomba dele, desdenha de seu trabalho e compara-o ao trabalho do cego é tão ampliada que Nestor passa a tentar sondar o trabalho do biógrafo cego, ligando para ele, até que Torres o convida para sua casa. É um momento-chave no conto, pois Nestor se depara com parte de sua própria imagem – duplicada e distorcida – na maçaneta da porta, e sente-se inibido por ver a si próprio, afirmando que “[t]alvez o mais inibidor de tudo fosse ver a si mesmo. Ser surpreendido pelo reflexo de um pedaço do próprio rosto no cromado da maçaneta na hora em que se chega em casa” (p. 15). Já tratamos anteriormente de questões relativas ao olhar, ao reflexo e à visão indireta, todos elementos que se relacionam ao *duplo*, pela reprodução da imagem, e também às incertezas do insólito. Agora, a maçaneta cromada aponta para Nestor uma imagem dele próprio, e, além de evidenciar seu reflexo, como um espelho, revela também mais uma oposição ao Cego, que não pode ver a si mesmo. Sem dúvida, a inibição de Nestor vem do conflito interno do personagem, afinal, o fato de estar ali expõe os sentimentos de inveja e cobiça, que, repudiados socialmente, encontravam-se nele, e duplicados naquela maçaneta cromada que pertencia ao Cego.

A maçaneta deflagrava ainda o desejo de ser como alguém é tido socialmente como incapaz, o que nos parece uma contradição quase insuportável. Além disso, Nestor estava ainda diante de sua própria necessidade de conhecer a casa de Torres, para compará-la à sua e certificar-se de que lá também havia uma infiltração-fantasma. Mas não é isso o que ele vê, e a casa do Cego, completamente organizada e limpa frustra ainda mais Nestor, para quem

[a] ordem de tudo [...] e o contraste com a balbúrdia de objetos e papéis em que vivia o encabulou. Tudo ali estava no lugar e Nestor logo deduziu que para um cego isso poderia, afinal, responder à simples necessidade de poder movimentar-se. Mas a ideia em nada desculpava seu próprio desleixo, para o qual não havia desculpa (p. 15)

Mais uma vez, o protagonista se vê superado pelo cego, cuja individualidade era mais limpa e organizada que a dele. A arrumação da casa é mais um sinal da simetria oposta entre os personagens; se o espaço age como extensão do ser, como ocorre também no conto anterior, então a organização do espaço – e, por extensão, do ser – do cego representa, para Nestor, um novo atestado de inferioridade, refletido em seu próprio espaço, exterior e interior, cheio de infiltrações, fantasmas e desorganização.

Na sequência, movido pelo ímpeto de compreender e se sobrepor ao outro, Nestor matém contato com o concorrente. Até que um dia, ouve, de Torres, a seguinte pergunta: “Alguma vez passou pela sua cabeça que na vida de muita gente, até das pessoas mais

próximas, com quem a gente conviveu a vida toda, há pelo menos um fato horrível, que precisa ficar escondido para sempre?” (p. 16). Esse questionamento é a deixa para um momento crucial no conto, na medida em que abre a premissa de que o cego sabe algo sobre a vida de Albernaz, e, como Nestor não tem esta informação, a fala parece confirmar suas suposições, de que seu oponente saberia mais que ele. Por isso, ao ouvir a pergunta,

[a] curiosidade de Nestor varreu a sala num incêndio de olhares e vontades, que teve como única consequência a sua própria humilhação. Ali sentado, sabia que podia voltar os olhos para qualquer direção sem que Torres percebesse. Mas aquela vantagem, como afinal toda vantagem, era uma vergonha. Não ousou se levantar nem mesmo quando o Cego foi até a cozinha preparar dois cafês.” (p. 16-17).

Ao mesmo tempo que atíça a curiosidade e o remorso de Nestor, a pergunta de Torres age como presságio dos acontecimentos que virão, num dia em que os autores trocam presentes. Na ocasião, Nestor dá a Torres uma revista com fotografias quase banais do casamento de Rodrigo Albernaz. Apesar da flagrante provocação – de presentear um deficiente visual com uma coletânea de fotos – Torres fica satisfeito. O presente de volta, de Torres para Nestor, era um catálogo também nada raro. Porém, ao folheá-lo, Nestor percebe que há dentro um maço de folhas amareladas e dobradas. A atenção do protagonista se volta inteiramente para as páginas, que representam o não-dito, o que estava escondido e veio à tona. Ele então resolve simular não ter encontrado nada, afinal, aquele poderia ser o segredo que deveria ficar escondido, e averiguar o que era. Há uma dúvida deixada aí que não é, e nem precisa ser, respondida: se Torres afinal havia adiantado o tema dos papéis com intenção de alertar o colega sobre algo polêmico do biografado, e, propositalmente lhe entregara os papéis para cumprir essa função; ou se o questionamento nada tinha a ver com aquilo, e os papéis foram deixados ali por acidente. Esses dois discursos são contraditórios, e, portanto, agem como produtores de incerteza, pois instauram as tensões e contradições que, de acordo com Bessière (2012), formulam o relato fantástico. Os papéis encontrados dentro do livro documentavam um plágio feito por Rodrigo Albernaz quando fora professor de pós-graduação.

Assim como Otto Rank desenvolve, em seus estudos, um paralelo entre escritores e suas obras, em que traços patológicos dos primeiros se desdobrariam em elementos da narrativa, podemos reconhecer, nos biógrafos e no biografado Albernaz, questões concernentes à vida de autor e acadêmico, das quais participa Rubens Figueiredo. Por um lado, a narrativa apresenta dois escritores, estando o protagonista em competição com o outro e consigo mesmo. Por outro, esses dois autores competem – ao menos sob a perspectiva a

qual temos acesso – para escrever sobre professor universitário, cujo maior escândalo refere-se a um plágio. Dessa forma, vemo-nos diante do procedimento literário da metalepse, que “manifesta-se pela transposição da fronteira entre o nível diegético do narrador ou do narratário e a própria diegese” (LIMA, 2020, p. 297). A metalepse é compreendida tanto na interpelação promovida pelo narrador ao leitor, ou quanto na presença de características do autor reverberadas dentro da narrativa. Em análise sobre as obras de Nelson Rodrigues, C. Batalha (2020) afirma que “as personagens de Nelson nada mais são que diferentes atualizações de uma mesma *persona* autoral, desempenhando seus múltiplos papéis e que se infiltram nas falas e ações das personagens” (BATALHA, 2020, p. 230, destaques da autora). Não pretendemos aqui analisar a vida de Rubens Figueiredo, muito menos reduzir suas narrativas a uma cópia de sua vida; mas pontuar esta outra forma de duplicação, que ocorre quando “as caricaturas reverberam a *persona* autoral [...], em um processo recorrente de metalepse, exibindo de maneira exacerbada os traços representativos do autor, retratados em sua obra em forma de zoom” (BATALHA, 2020, p. 240). O processo de metalepse é tomado pela perspectiva de duplicação, assim como no texto de Rank, por outros autores, como Silva e Leite (2018) que consideram

[a] concepção do duplo como projeção de traços psicológicos do autor para a construção da personagem compreende uma perspectiva de estudo antiga pela qual muitos teóricos enveredaram. Nesse caso, há uma simetria entre determinados aspectos da personalidade do autor e do ser da ficção, a ponto de este ser considerado, em certa medida, uma extensão do escritor. (SILVA e LEITE, 2018, p. 299)

Os três personagens principais desse conto têm algo em comum com seu autor, afinal, estão em domínios por ele conhecidos. Por ser escritor, Figueiredo também está às voltas o jogo entre *esconder* e *revelar*, sempre presente no horizonte de um autor, ainda mais tratando-se de um escritor-biógrafo, afinal, a ele cabe a função de retratar uma outra pessoa. A seleção do que é apresentado e o que é escondido – e ainda, como é mostrado ou velado – vai alterar, necessariamente, esse retrato. E foi precisamente essa questão que se colocou nas mãos de Nestor, pois os papéis que estavam em suas mãos eram cartas, selos e endereços que comprovavam que Albernaz havia plagiado, traduzindo para francês, fartos trechos do trabalho de uma aluna. Os documentos atestavam ainda que a aluna descobrira a cópia, mas, à época, Albernaz “desculpou-se e ofereceu em troca seu apoio para ela ingressar e fazer carreira na universidade. Ela aceitou, cumpriu a prometida carreira e, segundo os documentos, terminou por se aposentar normalmente, já depois da morte de Albernaz.” (p. 19)

Para ser capaz de levar consigo os documentos que não lhe pertenciam, Nestor convenceu-se de que Torres lhe dera propositalmente os documentos, uma vez que não cabia ao Cego, grande admirador de Albernaz, desvelar tal episódio da vida do biografado. É claro que essa consideração de Nestor pode ser vista como, na verdade, o desejo pelo prestígio da descoberta. Mas, em seu discurso, ele se convence de que cabe a ele, que não tinha nada em comum com o biografado – ou seja, que não era cego – exhibir o segredo da cópia. Há, portanto, dois papéis distintos a serem cumpridos em relação ao biografado, e a falta de escrúpulos de Nestor denuncia duas imagens diferentes de Albernaz. A primeira cabe a ele denunciar, pois é a imagem de vilão, de um professor que alcançara sucesso por meio de um plágio, tomado de uma aluna e escondido por toda a vida. A segunda é a imagem de herói, de homem admirável, que se espera da biografia escrita por Torres. Nesta, Albernaz era um morto célebre, completo, que não permitiria espaço para novas descobertas. Naquela, era um homem injusto. Ou seja, desenvolve-se mais um par de duplicidade que se opõem e geram o movimento de tensão e contradição trabalhados por I. Bessièrre; afinal, o objeto – o biografado – também é *duplo*.

As imagens de Albernaz refletem, assim, os próprios biógrafos, pois Albernaz de Torres é virtuoso, enquanto o de Nestor é uma mentira diante da sociedade; mentira esta que fazia ressurgir o morto Albernaz, agora sob uma nova luz. Por isso, segundo as considerações de Nestor, o papel de Torres seria o de “salvar um Albernaz do outro” (p. 22), ou seja, salvar o herói do vilão. Nestor consolou-se, dessa forma, quanto a não entregar os papéis de volta, e muito menos comentar qualquer coisa sobre eles, pois isso desmontaria o segredo entre ele e Torres, ou seja, destruiria o pacto do não-dito. E é dessa forma que a pergunta de Torres sobre um fato horrível, que deve ser velado para sempre, aplica-se a Nestor, que reproduziu duas vezes o roubo; em primeiro lugar em suas ações, pois, tal qual Albernaz, roubara documentos que não pertenciam a ele, e ia aplicá-los em seu trabalho publicado. Em segundo lugar, reproduziu o roubo no livro, publicando-o com a denúncia do plágio. É possível ver, nas ações de Nestor, um *duplo* das de Albernaz, ou seja, as ações passadas de um refletem-se no presente do outro, e por isso, aos dois aplica-se a noção de segredo.

Nestor tornava-se tão Albernaz que, próximo à publicação do livro, passou até a admirá-lo, e a trabalhar com mais afinco. Nos dias próximos à publicação do livro, bebe, consome tranquilizantes e mal dorme, o que remete a um cenário de exagero e loucura. Mas, como a narrativa se dá na perspectiva do protagonista, os hábitos são atribuídos a um “excesso de animação. Palpitava nele agora um entusiasmo diferente, mistura de clarividência e cegueira, Admitia sentir até certa admiração por Rodrigo Albernaz. Já não era preciso

fingir” (p. 20). Tanto a mistura de dias e noites quanto a de clarividência e cegueira que descrevem a cena parecem formar metáforas que aproximam Nestor de um cego. Mais próximo de Albernaz e, finalmente, sentindo-se tão poderoso quanto Torres, Nestor talvez esteja se fundindo ao biografado, possivelmente até remetendo a imagem anterior de um Albernaz híbrido, aberração. Mas Albernaz está morto, e Nestor, vivo. Não obstante, este parece aproximar-se mais e mais daquele, por meio das metáforas.

Quando o livro foi entregue, Nestor foi processado pela denúncia do plágio, o que acabou por ser o motor perfeito de venda para sua obra. Por isso, torna-se renomado e alcança a aprovação social que tanto desejava, e que achava que seria usurpada pelo Cego. Ao mesmo tempo, contudo, que recebia propostas de trabalho, não sabia “até que ponto provinham de seu livro ou das sete páginas cedidas pelo Cego” (p. 21). Internamente, portanto, Nestor não podia deixar de atribuir seu próprio sucesso ao cego. Torres, por sua vez, obteve reações discretas a sua biografia, que, lançada posteriormente à outra, não teve chance de tamanho sucesso. Agora os sentimentos de pena – pelo insucesso do Cego – e culpa – pelo roubo silencioso que lhe gerou sucesso com o livro – uniram-se mais uma vez em Nestor. Ou seja, apesar de alcançar o prestígio desejado, as contradições persistem. É possível dizer até que o Cego detinha, nesse momento, mais poder ainda sobre Nestor; em primeiro lugar, porque não havia cometido um crime; depois, também era impossível, para Nestor, ter certeza de que ele não sabia. Lembremo-nos de *Coração delator*, de Edgar Allan Poe, em que a culpa do assassino é tão grande que ele pensa ouvir o morto se mexendo no barulho que, na verdade, é seu próprio coração; coincidentemente, o velho assassinado no conto de Poe também tem um problema no olho, que é o motivo de incômodo de seu algoz.

Mas Nestor não comete nenhum assassinato. Em vez disso, depois de dias indisposto e agitado com pressentimentos, liga para Torres e o elogia, constrangido. Esforçando-se para manter sua crença na teoria que criara, de que o Cego havia deliberadamente lhe dado as páginas, Nestor volta à casa do oponente com a intenção de lhe entregar uma recompensa palpável, o livro que escrevera. Torres, por sua vez, pede um autógrafo na biografia de autoria de Nestor, que se sente tão embaraçado que propõe a Torres uma ideia descabida de criarem um projeto juntos, um desdobramento das publicações dos dois, sobre Albernaz. Essa ação de Nestor se assemelha claramente à do biografado que, quando plagiou os parágrafos da aluna, lhe prometeu depois uma elevação de carreira. Novamente, parece que Nestor é um *duplo* de Albernaz, reproduzindo suas ações.

Na última cena do conto, concretiza-se essa aglutinação. Nestor fica só, no silêncio da sala, enquanto o cego prepara um café na cozinha. Nesse momento “[o]s olhos de Nestor

vagaram pela sala. [...] Um túmulo. No mundo todo, s Rodrigo Albernaz acusava Nestor de ladrão” (p. 23). A comparação com um túmulo remete ao encontro com a morte que fora pronunciada desde o início do conto. Também aponta para a expressão usada para falar que um segredo será mantido; diz-se: “minha boca é um túmulo”. Quem guardava o segredo de Nestor era só ele mesmo e o morto Albernaz. Mais que isso, Albernaz acusava-o; não mais a sociedade, mas Albernaz. E o biografado e biógrafo nos parecem já tão aglutinados, que talvez seja ele próprio, sua culpa, quem o acusa no forma do acadmico. Nesse momento, Nestor olha a bengala, e, finalmente, biógrafo se une ao biografado em um só ser, um Nestor-cego, quando

[a] bengala de alumínio, dobrável em quatro partes [...] toca o joelho de Nestor. A mão de Nestor apanha aquele instrumento de cegos, desdobra-a, sente o gelo do alumínio na pele, o peso oco nas mãos. [...]

Algo ata suas narinas. Longe. Experimenta separar o cheiro em partes menores para dominar o seu idioma, seguir aquele fio para trs até reconhecer sua origem. O olfato aguçado de um cego. Ele está se transformando em um cego.

[...] De olhos fechados, quase chega a ver a origem da fumaça, os papéis queimando numa das bocas do fogão, sob a vigilância atenta do Cego. Algumas cinzas minúsculas escapam da chama e esvoaam, viram p. (p. 23)

Assim termina a narrativa. Como as cinzas, algumas questes pairam no ar; subentende-se que Torres queima papéis, talvez o livro que Nestor lhe dera de presente. Quem sabe até mesmo o pedido de um autógrafo, e sua posterior queima junto ao o livro, esteja atrelada ao fim de Nestor, transformado em um cego. Há também a possibilidade de Torres estar queimando outros papeis, para que Nestor não pegue mais nada; afinal, sempre ficou em Nestor o grande questionamento acerca de como o Cego havia encarado o roubo. O momento de transformação em Cego é narrado de forma mais tranquila, inclusive, do que os momentos anteriores ao livro, em que Nestor sentia-se sempre sobrecarregado, culpado, sem vontade de trabalhar, e depois exagerando no trabalho e tomando tranquilizantes. Assim, a cena pode remeter também a uma forma de aniquilação de Nestor, mas uma aniquilação que mata também suas contradies e sua culpa, resignada.

Essa incerteza, que culmina no final aberto e sobrenatural de alguém se tornar um cego, mas que permeia o conto inteiro, também se d em consequência de uma narrativa de várias duplicaes. O narrador, que está em um local *duplo*, dentro e fora do protagonista, acentua a oposição temática fundamental entre indivíduo e sociedade. Este indivíduo, por sua vez, também está dentro e fora de certos papeis sociais, pois os valoriza, mas não consegue cumpri-los. Esconde-os então, em si – os fantasmas em sua casa e a culpa em sua mente. Ao

mesmo tempo, depara-se com outro personagem, Torres, em quem deposita perspectivas espelhadas sobre si próprio. No jogo de mostrar ou esconder, Nestor, ao escolher expor um roubo do biografado, expõe também a si próprio, e, com isso, torna-se irremediavelmente igual àquele que expôs, sem volta e sem perdão, julgado por Albernaz – ou por ele próprio – sem subterfúgios. Todas essas relações humanas compreendem espelhamentos, uniões e cisões, internas, externas e refletidas no tempo, espaço e narrador. Por isso, é possível reconhecer, novamente, o uso do *duplo* como uma estratégia discursiva geradora de estranhamento, apesar de não haver, no conto, a personificação de um sócia. O *duplo* não deixa, no entanto, de tratar da identidade cindida e contraditória do indivíduo na sociedade.

3 O CAMINHO DE POÇO VERDE

Sendo o *duplo*, como afirma Cunha (2009), “algo que, tendo sido originário a partir de um indivíduo, adquire qualidade de projecção e posteriormente se vem a consubstanciar numa entidade autônoma que sobrevive ao sujeito no qual fundamentou a sua gênese, partilhando com ele uma certa identificação” (CUNHA, 2009, s/p.) ou, segundo Júlio França, “de modo bastante genérico [...] qualquer modo de desdobramento do ser” (FRANÇA, 2009, p. 7), as considerações sobre esse indivíduo ou ser são passíveis de expansão e de questionamento. O *duplo* reverbera, no discurso, questões de identidade pelas quais passam os personagens, mas também as ultrapassam, como parte da sociedade. Por isso, pode se manifestar, para além de uma situação do enredo em que um personagem se multiplique, no próprio discurso. N’*O caminho de Poço verde*, uma jovem que fizera dezoito anos recentemente parte em uma viagem do tipo habitualmente chamado de “mochilão”, em que a pessoa viaja sem luxo. Nos caminhos que percorre, a jovem Diana embrenha-se mais e mais por lugares ermos de áreas não urbanas do Brasil, e acaba por se ver em meio a rituais completamente díspares de sua zona de conforto. Veremos que seu roteiro é *duplo*: existe o caminho que percorre, e o caminho que se convence a percorrer. O percurso ocorre ainda na forma de um rito iniciático. A duplicidade, construída pelo discurso, ecoa ainda a identidade da menina, cindida, em um momento de passagem da infância à vida adulta, podendo-se ter aí uma construção de efeito alegórico, o que não invalida a poética da incerteza, com a presença de discursos dissonantes que se constroem em paralelo, anulando mutuamente os efeitos de verossimilhança que poderiam suscitar no leitor.

O foco narrativo do conto é em terceira pessoa, mas sob a perspectiva de Diana, de forma semelhante ao que exploramos no conto anterior. Lembremo-nos que essa escolha situa o narrador em um lugar de duplicidade, o que traz todo o discurso para uma zona *dupla*, pois está, concomitantemente, na perspectiva de um personagem e na de um narrador observador. O início da narrativa descreve uma situação em que uma menina se encontra doente e sob observação alheia: “[t]onteira, fraqueza, um mal-estar difuso que a empurrava para baixo. A consciência vaga de que as pessoas que vinham vê-la agora, *naquele estado*, se benziavam com *pena*, mas também com certo *medo*” (p. 103, grifo meu). Em seguida, o narrador remete ao início da viagem, levando-nos a um corte cronológico para o início da excursão dessa menina que viajava, em busca de Poço Verde, por algum lugar não urbano – com matas, cachoeira, gente simples, animais. Ao longo da viagem, veremos os episódios e acontecimentos que

levam a moça, Diana, a essa circunstância de dar pena e medo, e também os *duplos* que reforçam as inseguranças e incertezas do trajeto.

O nome Poço Verde nos leva de imediato a algumas possibilidades. Primeiro, é um nome comum a vários locais. Onde há cachoeiras e rios, com um local calmo entre eles, temos um Poço Verde, Poço Feio, Poço Fundo, e tantos outros; ou seja, é um elemento genérico e bastante conhecido em nossa cultura. Mas, para além da cultura brasileira, os poços também encontram leituras quanto ao seu simbolismo que serão amplamente visitadas neste conto, e por isso se fazem aqui importantes. Segundo o *Dicionário de Símbolos* (2020),

[o] poço se reveste de um caráter sagrado em todas as tradições: ele realiza uma espécie de síntese de três ordens cósmicas: Céu, Terra, Infernos; de três elementos: a água, a terra e o ar; ele é uma via vital de comunicação [...] ‘Ele faz a comunicação com a morada dos mortos; o eco cavernoso que sobe dele, os reflexos fugidios da água quando se agita, aumentam o mistério mais do que o esclarecem. Considerado de baixo para cima, é uma luneta astronômica gigante, apontada desde o fundo das entranhas da Terra para o polo celeste. Esse complexo constitui uma escada da salvação ligando as três partes do mundo’ (CHAS, 152). [...] O poço é, além disso, símbolo de segredo, de dissimulação, especialmente de dissimulação da verdade[...] (CHEVALIER, 2020, p. 802)

O local encerra um caráter de limiar entre elementos de fora da terra e de dentro, o que lhe garante o lugar privilegiado de um espaço misterioso, que não pertence a um só mundo, mas engloba várias possibilidades. A forma como o espaço se dá neste conto, tanto o Poço quanto as outras partes do caminho, promovem a sensação de que algo não está sendo dito, é um segredo; uma impressão de medo e mistério que não encontra motivação em monstros ou seres medonhos, mas na própria existência e forma do espaço, além dos comportamentos a ele atrelados. Essa ameaça, que não se vê mas é inerente ao espaço, encontra semelhança em contos de H.P. Lovecraft, em que o “inominável” pode gerar a sensação de medo. Investigando o aspecto metafórico da geografia de Lovecraft, Kneale (2006) analisa como o medo do não-dito está, muitas vezes, associado a espaços limítrofes, como cemitérios, que amarram vida e morte. (KNEALE, 2006, p. 106-126). O mesmo ocorre no caminho de Diana, isto é, o espaço detém certo mistério e ameaças que parecem sempre envoltas por um véu de segredo, em acordo ainda com a definição de Chevalier (2020) desse lugar.

Assim, a imagem do Poço compreende diversos significados que permearão a construção da narrativa, como a síntese de elementos separados e a ligação entre as três partes do mundo. Talvez Diana estivesse também buscando uma síntese de si; ou a morada dos mortos, afinal, já vimos que a jovem chega ao fim de sua saga em um estado que causava pena em quem a observava. O desenvolvimento do pensamento mítico na narrativa aponta pra um tempo cíclico, de eterno retorno; assim como o ambiente ainda não alterado pela mão do

homem, que também é representativo do espaço mítico, original, de nascimento, que, no caso, pode apontar para o nascimento de uma nova personalidade, amadurecida, após o percurso iniciático da jovem. Além disso, o medo sentido pelos observadores pode estar relacionado ao mistério do Poço, que está presente o tempo todo. No início do caminho de Diana, por exemplo, é impossível descobrir onde fica o Poço, como se fosse um grande mistério. Os moradores elogiam, mas também escondem, criando um novo jogo de revelar-e-esconder que, sem dúvidas, atiça a curiosidade da jovem. Conforme ela ouvia a respeito do lugar, imaginara maravilhas de Poço Verde. O encanto foi tanto, que não podia deixar de vê-lo. Mais que isso, o local tornou-se seu principal ponto de interesse, pois,

[s]em perceber, Diana passo a encarar a beleza e o pitoresco da região com uma espécie de curiosidade inferior, episódica. Tudo o que via tomava a forma de uma etapa, de uma estação no caminho para Poço Verde. As estradas, os rios, as vilas e até as pessoas passaram a ser consideradas sobretudo em função de alguma referência àquele lugar. Sob o efeito da luz que vinha de Poço Verde, as coisas chegaram a adquirir uma *existência dupla*, como a de *fantasmas*. Tudo lançava uma *sombra* que só Diana podia enxergar. E, mais do que o corpo palpável, era essa sombra que a interessava. (p. 104, grifo meu)

No momento em que Diana é persuadida por aquela “gente simples” a conhecer o Poço, o lugar – e toda a viagem – se torna um *duplo*. Isso porque o caminho que Diana vai percorrer age como sombra ou fantasma e, portanto, não tem caráter de original, mas de *duplo*. A duplicação do espaço, representado pelo caminho até Poço Verde, e o próprio Poço, além das coisas que o cercam, transmitem as questões de identidade de Diana. Veremos quais questões são essas, mas é importante a compreensão, primeiro, da escolha discursiva, que no trecho mencionado, deixa bem claro que se tratará de uma duplicação do espaço. A existência dupla do poço o situa como soberano da narrativa, é ele a figura mais importante – e mais misteriosa – sobre a qual se desdobra a viagem. Sua descrição envolve ainda dois elementos fundamentais relativos ao *duplo*: sombras e fantasmas. A sombra, talvez por ser essa imagem distorcida que se forma precisamente na área em que o sol se faz ausente, é tema recorrente de lendas e superstições; e, conseqüentemente, é bastante explorada nas narrativas insólitas. Otto Rank faz uma longa exposição sobre a temática da sombra, considerando-a um tipo de *duplo*:

Na opinião de alguns pesquisadores, a crença em um espírito protetor, que se desenvolveu a partir da superstição da sombra, está intimamente relacionada com a duplicidade. Rochholz classificou a sombra que segue o corpo como o motivo original das histórias da segunda face, da visão de si mesmo, da sombra na poltrona, do duplo, do fantasma no quarto de dormir (Rochholz, 1860). Pouco a pouco, a sombra, que continuou a viver além do túmulo, havia se transformado em duplo, o qual nasce com cada criança. (RANK, Otto. 2013, loc. kindle 763-766).

Os fantasmas, por sua vez, são elementos relativos à morte, às almas, ao incompreensível, não-humano, ou até invisível. Depreende-se disso que Diana busca algo etéreo, um elemento que está fora da concretude, na sombra fantasmagórica de um lugar. E a busca por esse fantasma pode ser uma forma de encarar seus próprios fantasmas, deparando-se com seu “eu” mais profundo. Esse fantasma ou sombra age como metáfora da busca por si própria, uma parte do “eu” – portanto, um *duplo*, um pedaço de si – que a menina passa a buscar e sem o qual sua existência não fará sentido. No entanto, encontrar o Poço não seria nada fácil. Além de não saberem onde ficava o lugar, as pessoas, em geral, não sabiam onde o lugar ficava, e até pareciam zombar da pergunta. Já entre os mais velhos,

às vezes conseguia encontrar alguém que tinha ouvido notícias do lugar, se bem que nenhum deles afirmasse ter ido lá. No máximo, lembravam-se de alguma pessoa que tinha visitado o lugarejo. Coçavam a cabeça e olhavam fixo para o chão. Ou olhavam para Diana e estreitavam as pálpebras, dando a impressão de que ela já estava muito longe (p. 104).

Podemos reconhecer nos “velhos” aqueles que sabem, que viveram a experiência e que compreendem, portanto, que há coisas para além do horizonte, mesmo quando parecem inalcançáveis ou que não tenham sido efetivamente “vistas”. O respeito aos mais velhos e o reconhecimento deles como símbolo de conhecimento está presente desde culturas ancestrais, até as contemporâneas. Mas, mesmo assim, as informações que eles davam se contradiziam o tempo todo. Cada um dizia que o Poço ficava para um lado diferente, uma direção oposta à anterior. Os discursos se contradizem e se opõem, reforçando a ideia de um segredo que não deve ser revelado. O fato de ninguém conhecer pessoalmente o local constitui uma característica que situa o conto naquela atmosfera de incerteza do insólito. Não é impossível que ninguém conheça o local, mas muito improvável. Essa improbabilidade deixa sempre uma dúvida quanto ao que está realmente acontecendo: há, por parte da sociedade daquele lugar, a intenção de não falar sobre o Poço? Parece que sim. Os jovens realmente evitam falar sobre ele, enquanto os idosos nunca estiveram lá? São estas algumas lacunas deixadas no caminho de Diana, que reforçam a ideia do lugar como sombra ou fantasma.

O caminho da jovem só vai ficar mais e mais árduo, distante e misterioso, e será cunhado nos moldes daquilo que I. Bessière chamaria de um novo universo, criado pelo relato fantástico. Segundo a autora,

[a]s referências teológicas, esotéricas, filosóficas ou psicopatológicas do relato fantástico não [...] atestam a existência da imanência de certo estado extra-natural. [...] Ele [o relato fantástico] corresponde à colocação em forma estética dos debates intelectuais de um determinado período, relativos à relação do sujeito com o supra-

sensível ou com o sensível; pressupõe uma percepção essencialmente relativa das convicções e das ideologias do tempo, postas em obra pelo autor. A ficção fantástica fabrica assim outro mundo por meio de palavras, pensamentos e realidade, que são deste mundo. (BESSIÈRE, 2012, p. 306)

Portanto, os acontecimentos que se dão com Diana, apesar de envolverem possíveis ritos, crenças e seres extra-naturais não devem ser encarados como atestado de existência desses elementos, mas sim de criar uma outra perspectiva de mundo, por meio do discurso, que coloque em tensão a verossimilhança aceita como real, e aquela que não o é. Esse mundo ativa, concomitantemente, dois discursos, eliminando qualquer possibilidade de solução. É essa tensão que fará com que a narrativa seja permeada por incertezas, advindas da impossibilidade – proposital – de um discurso único.

Nesta análise, vamos focar em alguns episódios e elementos que nos parecem os mais significativos da viagem, pois se relacionam às experiências de Diana com o *duplo*. O primeiro deles é a motivação da viajante, pois, ao longo da viagem, parece cada vez menos plausível que alguém vá tão longe e se arrisque tanto apenas para divertir-se na natureza. De fato, o mochilão – uma viagem em que a pessoa vai com pouco dinheiro e sem malas, apenas uma mochila nas costas, geralmente hospedando-se em casas e albergues e tomando transporte público – não era simplesmente uma diversão, Diana tinha um ponto a provar. Era a primeira vez que a jovem saía sozinha de férias. Sua mãe tentara impedi-la, e tiveram uma briga, sobre a qual entende-se que era mais uma de muitas, pois é dito que “o pai já havia desistido de interferir nas brigas das duas, achava que era coisa pessoal e que o melhor era ficar afastado” (p. 105). Diana havia viajado após dizer, na briga, que era maior de idade e por isso ninguém podia impedi-la. Contudo, “[n]o fundo, talvez não pensasse bem assim. E aquilo que no pensamento parecia ponto pacífico, quando ressoou na sua voz tomou uma forma estranha. As palavras saíam puxadas por um fio, presas umas às outras, e agora aquilo a enrolava e a prendia também” (p. 105). Ou seja, a jovem, após seu argumento de “maior de idade”, não podia voltar atrás. Ao passo em que ela ainda é uma menina – e parece ter consciência disso –, deseja se opor às expectativas depositadas nela pela mãe, como por exemplo, a de não viajar sozinha. É uma viagem de libertação e separação da mãe em que Diana tem algo a provar. Ao mesmo tempo, está insegura com sua própria tentativa de prová-lo. Porém, a desistência não é mais uma opção, pois já estava embrenhada em sua própria busca por provar ser outra Diana. Essa nova “eu” da jovem é uma face que também está, ainda, envolta em mistério, como uma sombra ou fantasma, e que a menina se propõe a desvendar.

A excursão tem início em uma região rústica, mas ainda de turismo. Lá, Diana encontrava outros mochileiros que, como ela, dormiam em lugares baratos, como em casas de locais, albergues ou pequenas pensões. No entanto, à proporção que ela se embrenhava na terra, os lugares que recebiam turistas foram ficando mais escassos, e assim também aconteceu com o tráfego de transportes. O primeiro episódio medonho por qual Diana passa acontece em um trem, que, atacado por meninos que jogavam pedras, ficou parado e fechado,

e assava sob as rajadas do sol que espirravam para dentro do vagão através das frestas das persianas de metal. O ruído dos ferros que se entrecrocavam, o odor que saía do banheiro quando a porta se escancarava nas curvas – o barulho, o calor e a poeira se fundiram em uma coisa só, que ardia na garganta, endurecia os cabelos. Isso e mais a agitação da expectativa. Havia o medo das pedradas, mas também o temor da decepção, no caso de não acontecer nenhum ataque. (p. 106)

Esses dois temores, o medo do ambiente hostil em que se encontra, mas também o temor de não passar pela aventura que é participar deste ambiente, acompanharão, concomitantemente, Diana em sua viagem. A tensão entre desconforto e prazer é, ainda, uma alegoria das dificuldades e provas pelas quais se tem de passar para atingir a maturidade. Na narrativa, as ameaças vêm de fora e são violentas, metaforizando as lutas, reais e imaginárias, que pontuam todo percurso iniciático.

Quando não havia mais outros meios de transporte, a menina sobe em uma caminhoneta, que leva outros passageiros e vai levá-la também, por grande parte da viagem. A máquina, nem um pouco confiável, “poderia partir-se ao meio a qualquer momento. Parado, ainda trêmulo na agonia das engrenagens que não se encaixavam mais, o caminhão ficaria ali, abatido no meio do nada, bufando, mordendo a terra” (p. 107). O limite entre animal e máquina é desfeito por essa descrição, pois a máquina fica abatida, bufa e morde, como um bicho. A personificação de máquinas e ambientes será recorrente neste conto, apontando para influências da estética gótica, em que o espaço aparece como personagem e é desconfortável ou amedrontador, como veremos com mais destaque, adiante. No transporte em que Diana se encontrava, os outros passageiros brincavam sobre o estado deplorável da máquina para colocar medo na jovem. E eles tinham um rito com o motorista, do qual Diana passa a fazer parte para não desrespeitá-los: a cada passageiro que subia na caminhoneta, todos paravam para tomar uma dose de cachaça, juntos. Por ser uma bebida exclusivamente produzida no Brasil, a cachaça carrega o caráter de identidade nacional. Na narrativa, no entanto, ela age também como um ritual daquela gente com quem Diana viajava. Mais que isso, talvez a prática envolvesse a própria Diana, como um rito de passagem ou de oferenda. Essa interpretação é possível se pensarmos que, nesse lugar *duplo*, cheio de segredos, os

caminhos não são claros, as pessoas falam bem do Poço, mas cobrem com um véu sua localização, e zombam da menina tentando deixá-la com medo – objetivo este que nunca é alcançado completamente, uma vez que a menina, por mais que tenha momentos de medo, também se sente “despreocupada, satisfeita com sua coragem de ir tão longe de casa. (p. 108)”.

Em uma das paradas da cachaça, os passageiros falam de outra bebida, cujo nome Diana não era capaz de compreender, levando-nos mais uma vez ao ambiente do interdito, isto é, aquilo que está velado. Sobre a bebida, eles dizem que

[e]ssa, sim, realmente forte; até mais do que isso, não era só forte. Um nome que ela jamais tinha ouvido. Achou que os homens baixavam o tom de voz ao mencionar a bebida e que uma sombra de reverência abafava sua entonação, em geral alegre. Diana pressentiu um tom de segredo: falavam de uma raridade, poderes especiais (p. 108).

Esta é a primeira vez, no conto, que se fala de “poderes especiais”, remetendo-nos a uma dimensão sobrenatural. Mas esse é só o início da jornada de Diana, que vai ficando ainda mais semelhante a algum tipo de rito iniciático, à medida em que perde, aos poucos, o controle de seu caminho e decisões próprias. Mesmo a busca pelo Poço não parece ser de decisão completa da menina, mas sim parte das dificuldades que ela precisa passar no caminho para a maturidade, obstáculos que ela precisa enfrentar para chegar a esse lugar do qual ela já não pode mais fugir. As rotas só levam em direção ao Poço, e, por mais desconfortável que seja, ela seguirá esse destino, sem pensar em voltar. O caráter de inevitabilidade remete a um apontamento feito por C. Batalha (2003), de que

Irène Bessière mostra que a diferença entre os romances realista e psicológico, por exemplo, e a literatura fantástica é que, enquanto nos dois primeiros é a partir da condição do indivíduo que o acontecimento é considerado, no relato fantástico, graças ao peso do insólito e do insolúvel, o personagem permanece passivo, e assiste aos acontecimentos do universo, movido pela “verdade do acontecimento” que escapa a qualquer quadro cognitivo e instala o desregramento do mundo. (BESSIERE apud BATALHA, 2003, p. 160)

É evidente, ao longo de todo o conto, esse “desregramento do mundo”, que se delinea em decorrência do novo mundo que foi criado, que já não pode ser tido como o mundo realista, isto é, aquele em que nem a verossimilhança da narrativa é aceitável de acordo com a realidade, e nem um mundo completamente mágico. Apesar de não ser nenhum dos dois, e talvez precisamente por isso, esse novo mundo – do relato fantástico – é capaz de remeter a ambos, mostrando as contradições e mutilações que os compõem.

A viagem na caminhoneta segue, completamente desconfortável, com os passageiros “espremidos e acomodados do jeito que podiam, entre latões de leite, alguns cheios e outros vazios. [...] Alguns puxavam sacos de esterco e cimento para baixo de si, a fim de evitar o desconforto das pedrinhas que espetavam a carne” (p. 108). Não obstante, é esse desconforto que faz a jovem se manter na viagem. Afinal, uma vez que a viagem se coloca como um movimento de separação da família, principalmente da mãe, a menina parece buscar mais e mais provar a si mesma o quanto suportava estar em situações desconfortáveis. Cada situação que ela superava era como um desafio que a levava em direção a esse “eu” primeiro, o contato com uma parte faltante de si. Contudo, sua busca ia tão longe que o desconforto, em certo momento chega a ser quase insuportável, até mesmo para Diana, que, “Com certa preocupação, viu sua mochila deslizar para trás de um monte de sacos e malas, do outro lado da carroceria, e depois sumir de vista.” (p. 109). Mais uma vez, como vimos em *Um certo tom de preto*, os objetos pessoais podem agir como extensão da dona, e, dessa forma, ver a mochila deslizando para longe de si e perdê-la de vista, é perder também parte daquilo que a ligava ao mundo de antes, o mundo da cidade, da ordem familiar, das normas, do mundo da infância. Partes de Diana deslizam, desconfortavelmente, naquele transporte.

Sem a mochila e com o caminhão sob chuva, a menina passa a sentir medo. Depara-se então com um passageiro, “um homem velho. A pele cor de carne defumada, todas as rugas de uma fruta murcha. [...] O cigarro parecia molhado demais para continuar aceso. Os olhos do velho flutuavam sem direção, num charco de álcool.” (p. 110). A descrição que, lembremos, dá a perspectiva de Diana, faz com que o velho pareça um personagem de suspense ou horror, e ainda o afasta de aspectos humanos, ao compará-lo com uma fruta. Enquanto o caminhão “morde” como um animal, o velho é comparado a “carne defumada” e “fruta murcha”. Animais, máquinas e pessoas parecem confundir-se nesse ambiente ritualístico que se forma em busca da sombra do Poço. Além disso, o velho faz o papel do louco, o bêbado, de olhar perdido e alcoolizado. Todo esse cenário remete à estética do gótico: a mistura de seres – vegetal e animal –, a desproporcionalidade, a proliferação e falta – seres incompletos e disformes – além de quadros típicos de rituais orgiáticos. Nas narrativas góticas, a configuração do espaço é fundamental, pois é um elemento de grande potencialidade na construção do medo. Em uma análise que faz do gótico na literatura brasileira, J. França (2015) explora o conceito de *Locus Horribilis*. De castelos a cemitérios, florestas a casebres, a condição psicológica dos personagens pode se expressar por meio dos locais (FRANÇA, 2015). Estes, por sua vez, podem ainda ser personificados, como é o caso de Poço Verde, que atua como personificação do processo de amadurecimento de Diana, ou

seja, o rito de passagem da vida infantil, com os pais, para a vida independente. Todo o espaço em que se passa a história, um espaço de desfiguração, bebedeira e cenários aterrorizantes remetem, pois, aos medos e tensões psicológicas relativos a essa fase.

O velho murmura para Diana a história de um tropeiro que ficava gritando para a estrada, e supostamente tinha enlouquecido na prisão, depois de cometer alguns assassinatos. O velho murmurava que não confiava nele. Essas duas presenças, do louco e do assassino, junto a todos os outros elementos desconfortáveis com os quais Diana se depara, atribuem à narrativa uma tensão sobre o mistério de seu significado. Em outro momento do conto, o mesmo velho contará a Diana uma história de

morte, maldição e defuntos. Meu pai contava, repetia o velho. O cemitério ficava ao lado da matriz e as pessoas mais importantes eram enterradas dentro da igreja mesmo. Isso durou muito tempo e o povo ia à missa e rezava junto dos defuntos. Um dia enterraram lá dentro um homem vadio, meu pai contava. Um homem que desgraçava as mulheres e batia nelas. Logo depois a igreja começou a feder e pararam de enterrar gente lá. Mudaram o cemitério para o alto do morro, quase fora da cidade. Você vai ver, disse o velho. (p. 114)

Vemos, ao longo do conto, o empenho em tratar de temas que remetem ao poder da ancestralidade, dentre elas, a presença de pessoas velhas, que aparecem para contar narrativas antigas, histórias amedrontadoras, ou que deixam a viajante em dúvida quanto ao Poço. Mais a frente, outros idosos aparecerão, com suas crenças e remédios para o mal que acomete Diana. Tudo isso remete a culturas mais primitivas, em que são os idosos que registram e transmitem ensinamentos às gerações mais novas. Ou seja, há, nessa presença constante das pessoas de idade avançada no caminho de Diana, mais uma metáfora desse percurso iniciático da menina. É uma viagem de iniciação na construção de uma personalidade e também uma viagem para se conhecer o Brasil profundo, aquele que ainda vive nas culturas de povos originais e que as elites tentam destruir ou apagar. A presença dessas pessoas, em consonância com vários outros elementos apontam para uma viagem que é, também, ao passado, como se Diana fosse, ao mesmo tempo, a outro tempo.

Não sabemos qual foi a reação de Diana frente da macabra narrativa contada pelo velho, mas o cemitério foi a primeira coisa que ela viu ao passar pela tal cidade. A localização do cemitério na Igreja aponta para mais uma cultura do passado, pois era comum que cemitérios fossem localizados nas igrejas até o século XIX. A esse lugar também se atribui certa personificação, pois, enquanto a jovem observa a igreja, também é possível que tenha seja observada por ela, já que volta e meia, a narrativa causa a impressão de que a menina é observada. Em dado momento, Diana nota uma mulher que a observa, e que parecia estar lá

há muito tempo, com seu “rosto tumultuado em que Diana viu a senha da loucura” (p. 113). Tudo é adverso, os elementos são incertos, tenebrosos e sombrios; espaço e personagens contribuem na formação desse ambiente hostil. Fica clara, portanto, a consolidação de um espaço externo que existe a partir – e como metáfora – de questões internas, característica da estética gótica. Na sequência, segunda parada da caminhoneta, em meio a uma chuva torrencial que, de acordo com as outras pessoas, caía sempre no mesmo horário à tarde – caracterizando um lugar cíclico, em que tudo se repete –, a jovem passa por um momento-chave, em que

entreviu no alto passarinhos que voavam em giros desorientados, nas sombras do vão entre as telhas e as traves de madeira. [...] Aconteceu que um arrepio ondulou do fundo do estômago até a cabeça, e se repetiu, subiu e desceu, cada vez mais fraco, mas não se dissipou completamente. Deixou dentro de Diana um mal-estar que, dali por diante, e aos poucos, iria crescer. Com a mão apoiada no balcão, ela reabriu os olhos quando um cachorro cego esbarrou em suas pernas e seguiu em frente, do jeito que podia, trombando nas canelas das pessoas e nas pernas das cadeiras (p. 112)

Fica evidente que os acontecimentos dão ênfase ao contexto sombrio em que a menina se encontra, com a descrição de mais um cenário grotesco, de configuração gótica, o que acontece por todo o conto. O suspense indica a existência de um segredo sobre o qual deve-se calar; por isso, é dito de forma sugerida, e não explicitada. O que é da ordem do mistério, pois acena para uma zona do incompreensível, deve permanecer nessa esfera. Soma-se a isso a volta do assunto, sempre presente, de uma bebida mais forte e muito rara, que seria produzida por um velho em um alambique, mas que, como o Poço e todo o resto, aparecia sempre como algo de que não se fala tudo, só um pouco. Além de quase nada daquilo fazer parte da compreensão de Diana, aos poucos, um vocabulário novo substituíra o antigo e logo já não eram apenas palavras avulsas. Construções inteiras se alteravam e davam lugar a formas novas de linguagem” (p. 112). A linguagem como identidade é a nossa forma de estar no mundo, de compreendê-lo e influenciá-lo. Fora da comunicação, há a falta de sentido. Alice, a famosa personagem de Lewis Carroll em *Alice's adventures in wonderland* se vê em um mundo de *nonsense* (absurdo, falta de sentido), quando percebe que sua linguagem não gera ações ou respostas condizentes com suas perguntas, ou seja, não pode comunicar-se pelas leis do mundo regular. Se estamos no mundo através da comunicação, o esvaziamento desta troca gera uma falta de sentido, e, conseqüentemente, impossibilidade de agir.

O caminho de Diana, nesse ponto, já não permite que faça muitas decisões, mas apenas que tente compreender uma ou outra coisa, e aceite o que lhe dão. A passividade da personagem se torna ainda mais evidente, demonstrando a característica já comentada anteriormente de que o relato fantástico “apresenta uma personagem amíuê passiva, pois

examina a maneira pela qual as coisas acontecem no universo e disso retira as consequências para uma definição do estatuto do sujeito” (BESSIÈRE, 2012, p. 309). Na lógica que se desenvolve no caminho de Diana, há pouco espaço para causas e consequências lógicas geradas pela menina, e mais influência de um ambiente que postula sua própria lógica, remetendo a certos elementos culturais. As ações da personagem são subjugadas a esse personagem-ambiente e não geram resultados lógicos. Estamos também sempre em meio a mais de uma possibilidade. Ao mesmo tempo em que vemos a narrativa de uma protagonista no meio país de dimensão continental em que vivemos, que engloba os mais variados sotaques, expressões, termos e formas de falar, confusa pela bebida, há também a mesma saga duplicada em um ritual mágico pelo qual está passando, ao buscar Poço Verde. Ou seja, a narrativa formula o espaço da rota de Diana como um *duplo* do discurso mítico; até mesmo a circularidade mítica é duplicada ainda nos hábitos dos locais e da chuva, por exemplo. Esses dois discursos, um verossímil e um do campo sobrenatural, agem como possibilidades de alegorias do processo identitário por que passa a jovem.

A narrativa instiga a curiosidade e interesse de seus leitores por esse discurso *duplo*; em consonância com o que Bessièrre chama de relato fantástico, “provoca a incerteza ao exame intelectual, pois coloca em ação dados contraditórios” (BESSIÈRE, 2012, p. 305). Não há, dessa forma, a finalidade de escolher um ou outro caminho de explicação, mas apenas o prazer da curiosidade atizada por essa polissemia. Ilustremos com o episódio em que Diana, ainda na parada no bar, come um pastel recheado com uma carne que a mochileira não reconhece, e que é imediatamente identificado pela balconista como carne de tatu. Outras carnes completamente incomuns para Diana são mencionadas, como carne de macaco, de cobra, e ainda de animais que ela nem mesmo conhece. De fato, no Brasil, se comem diversos tipos de carne, dentre elas, a de tatu, o que pode resultar em várias doenças. Não é difícil encontrar notícias alertando sobre os males da carne de tatu. Em 2019, por exemplo, foram registrados no Piauí diversos casos de micose pulmonar, causada por “um fungo que reside no solo. O fungo fica depositado no tatu, animal silvestre muito consumido e comercializado e que, ao ser capturado por seres humanos, transmite a doença”⁸. É sabido que no Brasil, consome-se carne de tatu, e ainda que o animal tem, muitas vezes “sinais de exposição à bactéria que causa a hanseníase, também conhecida como lepra ou doença de Hansen”⁹. Mas

⁸ <https://www.qualittas.com.br/blog/index.php/carne-de-tatu-transmite-doenca-e-atinge-mais-de-100-pessoas-no-piaui/>. Acesso em 22/06/2021.

⁹ <https://www.nationalgeographicbrasil.com/animais/2018/07/humanos-passaram-hanseníase-para-tatus-agora-eles-estao-devolvendo-doenca>. Acesso em 22/06/2021.

não só no Nordeste se tem esse costume. Em 2015, a Empresa Brasil de Comunicação veiculou uma notícia que atribuía a todas as regiões do Brasil o hábito de comer carne de animais silvestres, dentre eles o tatu, “reservatório de inúmeras doenças, entre elas hanseníase, leishmaniose e doença de Chagas.”¹⁰ . Em 2020, o mesmo meio de comunicação voltou a tratar do tema, afirmando que, no Brasil, “todos os anos centenas de pessoas contraem doenças pelo consumo ou simples contato com animais silvestres. Um desses bichos é o tatu, um forte disseminador da bactéria que causa o Mal de Hansen”.¹¹ É evidente que, mais uma vez, Diana pode passar a sentir-se mal por conta desse alimento, assim como pelas doses de cachaça.

Mas essa não é, de forma alguma, a única possibilidade. Pelo contrário, estamos naquele discurso *duplo* que permite também a existência do sobrenatural. Por essa consideração, comer o pastel é apenas mais um passo no rito iniciático por que Diana passa; o espaço e acontecimentos fazem parte dessa rede de mistério sobre a qual a jovem já não tem decisão. Comer, beber, caminhar e, enfim, participar daquele caminho em que o interdito é proposital são fases pelas quais ela passará no caminho de Poço Verde. Os ciclos, personagens e acontecimentos ocorrem em consonância, sendo Diana a peça que está passando pelo ritual, e não quem promove as ações. Assim, há o discurso realista de causa e efeito lógicos, mas também aquele do sobrenatural que permeia todo o caminho da jovem. Essa tensão entre discursos heterogêneos faz parte dos movimentos formativos da poética da incerteza.

Até aqui, a saga de Diana para Poço Verde envolvia duas paradas, com um rito de beber cachaça; um velho com olhos perdidos, que murmurava histórias de loucura e cadáveres; uma mulher que parecia observá-la; a linguagem que não mais compreendia completamente; comidas exóticas; e ainda o momento grotesco que pode agir como prenúncio, com pássaros voando em círculos e um cachorro cego. Quando o mal-estar se instaura, é como se Diana entrasse em uma terceira fase do enredo, sendo a primeira quando ainda havia hospedagem e transporte, e a segunda quando subira no pequeno caminhão. Agora, já não há transporte com motor, e quase não há gente. Sentindo-se mal, sem saber o que tem, e sem remédios disponíveis além de drogas para dor de cabeça e dor de barriga, segue a sugestão de um homem para buscar uma mulher chamada sra. Balduína. Essa nova

¹⁰ <https://memoria.ebc.com.br/noticias/saude/2015/10/carne-de-tatu-pode-levar-hanseniose-e-outras-doencas>. Acesso em 22/06/2021.

¹¹ <https://radios.ebc.com.br/brasil-rural/2020/02/tatus-sao-responsaveis-por-inumeros-casos-de-lepra-no-brasil>. Acesso em 22/06/2021.

personagem desencadeia uma temática ainda mais ritualística na narrativa. A casa de Balduína era inteira de pedra, do chão ao teto, e lagartos andam pelas paredes. A descrição da senhora mistura-se à natureza, e à casa, onde anda descalça, com pés que parecem garras, para se prender àquela casa tão inclinada. Sua pele tinha “cor de barro cozido no forno” (p. 116). Ao tratar de *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, J. França (2015) descreve a forma com que a caracterização do sertão configura um imaginário lúgubre e amedrontador. E afirma, sobre os sertões, que “[s]ua singularidade está ligada ao fato de que o sertão não é apenas um **outro lugar**, mas, também e sobretudo, uma **outra temporalidade**. (FRANÇA, 2015, p. 8, grifos do autor). De fato, é evidente, ao longo de todo o conto, que o caminho da viajante tem algo de passado. A cidade pequena, as casas de barro, o transporte carregado por animais, a forma de falar das pessoas, a aproximação de animais e natureza, a igreja que também é um cemitério. Os elementos carregam-nos para uma ambientação do passado, que vai culminar nos ritos ancestrais pelos quais a menina passa. Esse encontro com um ser-originário é tema recorrente nos contos de Rubens Figueiredo, assim como a imagem grotesca do homem-animal. Veremos o caráter animalesco mais detalhadamente na análise de *Alguém dome nas cavernas*, pois essa temática do homem que mistura-se com a natureza e que nela se duplica, pertencendo ainda ao tempo mítico com sua circularidade temporal, aparece em várias narrativas do autor.

Na casa de Balduína, a menina passa por mais algumas situações que remetem à liturgia, a crenças e a uma visão do ser humano em harmonia com a natureza. Primeiro, Diana é alimentada com uma sopa roxa composta de raízes, plantas, e gordura animal, que a faz sentir melhor e em outro ritmo, provavelmente tendo agido como um anestésico. Em seguida, antes de dormir, Diana pergunta do Poço e ouve que deveria partir, no dia seguinte, com um tropeiro, para

uma aldeia mais acima. Lá havia uma mulher chamada Ifigênia que poderia ajudar Diana. Talvez ela soubesse indicar o caminho para Poço Verde e ao mesmo tempo fazer alguma coisa para curar aruê – o nome que Balduína dava à doença de Diana. Balduína sabia que a mãe de Ifigênia tinha vindo de Poço Verde pelo menos sessenta anos antes (p. 117).

A presença do passado é gritante e ainda mais longínqua, e parece que estamos diante de um ciclo que se repete sessenta anos depois de ter acontecido. No dia seguinte, quando a acorda, a joven percebe que tivera a orelha furada por Balduína e que agora tem, pendurada nela, uma argola feita das mesmas pedras que haviam grudado em seu sapato no caminho. Balduína, descascando um tubérculo, diz para Diana manter o brinco até a lua cheia. Todos

esses elementos remetem, ao mesmo tempo, a lugares muito interioranos, e, ao mesmo tempo, a um tipo de ritual xamânico pelo qual o jovem estaria passando. Mais que isso, como apresentado anteriormente, a um tempo remoto, passado, em que o sobrenatural dava resposta aos problemas de saúde, e as propriedades da natureza eram aplicadas por seus conhecedores. Enquanto o brinco remete a crenças e ritos, os tubérculos na sopa e nas mãos de Balduína apontam também para um domínio daquela terra em que vive. A palavra “aruê” sugere uma sonoridade indígena, o que, conseqüentemente, aponta para uma relação bastante íntima com a natureza, e estranha àqueles que não fazem parte dessa vivência.

O fim do caminho se aproxima, na casa de Ifigênia. A jovem seguia com o desejo de ir ao Poço, ou, metaforicamente, a vontade de chegar ao fim do processo de maturidade. Talvez a dificuldade de resolver o conflito de sua própria identidade a leva a depositar essa expectativa de resolução do conflito no Poço. No entanto, Diana percebia, no caminho com o tropeiro, que “Poço Verde seria um lugar que ficava *sempre* depois, para cima, sempre adiante” (p. 120, grifo meu). É possível estender essa noção a sua própria busca, seu momento de encarar os conflitos internos, sempre velados e colocados para depois, nunca totalmente descobertos e claramente localizados, assim como o Poço. Tanto o Poço quanto o conflito interno eram, por um lado, inevitáveis, pois ela não poderia voltar para casa sem passar por lá, por outro lado, inalcançáveis, na medida em que nunca conseguia alcançá-los. Para Diana, conhecer seu “eu”, sua identidade, chegar ao âmago de si própria era inevitável, e, ao mesmo tempo, impossível.

O tropeiro, cuja pele “rebatia o sol, tão dura e surrada que parecia uma continuação natural do couro do chapéu.” (p. 118), questionado sobre o que seria aruê, responde que “Aruê é ruim. Fica embaixo da terra. Um intervalo comprido entre uma frase e outra. E foi só o que disse em todo o percurso” (p. 119). De acordo com as notícias sobre carne de tatu, o grande perigo de comer o animal é que ele transporta microorganismos nocivos da terra para o corpo humano. O aruê também vem da terra. Quando Daiana sentiu um arrepio, ele foi do estômago para a cabeça, de baixo para cima, talvez, do fundo da terra. No início do conto, a descrição diz que Diana sentia uma força a empurrando para baixo. Toda a natureza, dos tubérculos da sopa às grandes árvores, vêm do fundo da terra, e, quando morremos, voltamos à ela. O poço, como vimos no início da análise deste conto, sintetiza terra, céu e infernos, e pode ser também “uma luneta astronômica gigante, apontada desde o fundo das entranhas da Terra para o polo celeste” (CHEVALIER, p. 802). Torna-se possível então traçar uma referência a mitologias relativas à terra, em geral, como elemento mítico e cíclico – e há

consequente alusão à fertilização da terra, e ainda crenças que envolvem esse processo, presentes em várias culturas.

A ambientação da casa de Ifigênia parece ainda mais sufocante que as anteriores, pior ainda que o trem fechado no início, o caminhão com as carnes e a lona de chuva, a casa de pedra com besouros nas paredes de Balduína. Ifigênia mora em um

casebre com paredes de barro batido numa armação de galhos entrelaçados. Nos orifícios e depressões dessas paredes corriam e se ocultavam insetos negros e cascudos. Dentro, a fumaça do fogão se acumulava, rolava pesada pelas paredes e pelo teto de palha. Os poucos respiradouros não davam vazão. O ar sufocava em cheiros de carvão, fogo, carne defumada e couro recém-curtido. (FIGUEIREDO, p. 1428, destaques meus)

Há, também nessa casa, clara influência da estética gótica, uma vez que é possível perceber as

[...] metáforas da decadência, da degradação e da degeneração [que] são constantes na literatura gótica, uma vez que elas concretizam a tensão entre o peso do passado e o vazio misterioso do futuro que se projetam sobre o homem moderno. Não por acaso, portanto, as ruínas são espaços narrativos recorrentes, em seu óbvio valor fantasmático, como algo que irrompe do passado para permanecer existindo, de forma incompleta, no presente. Em *Os sertões*, a imagética da ruína é disseminada nos diversos ambientes, como nas descrições das propriedades da própria geografia local. (FRANÇA, 2015, p. 8, grifos do autor)

Assim como na obra de Euclides da Cunha, a narrativa de Rubens Figueiredo constrói esse ambiente de ruínas. A carne defumada nos faz lembrar o rosto do velho louco do caminhão, cuja pele fora descrita com essa cor; o espaço – e o que está contido nele – parece um contínuo, em que tudo está afinado, de uma forma tenebrosa. Tantos ambientes abafados podem ter relação com a busca da menina. Mesmo ao buscar liberdade de sua família no lugar com mais natureza possível, ela se vê diversas vezes em ambientes fechados e sufocantes, com máquinas, fumaça e carne. Assim como Poço Verde, sua liberdade parece mais uma ideia inalcançável que um objetivo palpável. A imagem de Ifigênia também é bastante sombria, e apresenta uma relação íntima com a carne e sangue – consequentemente, com animais. Dentre as situações que Diana passa na casa, duas a levam a desmaiar. Na primeira, ela se depara, no ambiente, com diversos pedaços de carne que formam como que uma cortina, como em um açougue, mas que não estão lá para serem vendidas. Seu marido, como ela explica, tem um apetite fora do normal para carne, que, somada a doces extremamente doces, compõe sua dieta. Este personagem não estava presente na casa, mas vendo o que se fala sobre ele, nos parece mais próximo de um predador que de uma figura humana; Diana imagina que seja um ogro.

Em outro momento, enquanto a casa “tossia” com a fumaça, o que atribui ao lugar características mais humanas até que os personagens, que têm pele de barro e costumes animais, Diana vê, parcialmente, por conta do ângulo, Ifigênia matar um porco. Depois de matar o animal, Ifigênia fez um corte por todo o corpo do porco e, em seguida, “Diana viu a mulher levar o copo à boca e beber de uma vez só. Ifigênia limpou os lábios com as costas da mão e disse que aquilo era muito bom para a saúde, para dar força” (p. 121). Diante da cena, tipicamente grotesca, a jovem desmaia pela segunda vez. Tanto a carne crua, pendurada como em um açougue, para apenas um homem comer, quanto o copo de sangue do porco, somados ainda ao doce extremamente doce e à fumaça que chega a fazer a casa tossir, dá ao ambiente um caráter animal e até infernal. Entre os dois desmaios, Ifigênia havia reparado o brinco, reconhecendo a presença do aruê. Em discurso indireto livre, descreve-se a doença, da seguinte forma:

Aruê pegou a moça. Aruê vive embaixo da terra, preso no fundo. É raro, mas às vezes ele escapa. Sobe por dentro da raiz de uma planta ou foge num veio de água que mina da pedra, entra na mangueira que a gente liga no poço. Ninguém vê. Aruê não tem cor, não tem cara, não tem peso. [...] A faca do arado se enterra mais fundo, solta aruê, ele escapa, um instante só, encosta de leve no cabelo da mulher e volta para debaixo da terra. A mulher para, pensa que é um vento, olha para os lados e quando vai para casa já está doente. [...] O homem pega a garrafa de aguardente, bebe um gole e sem saber bebe aruê, que veio antes por baixo da terra, entrou pela raiz da cana, subiu e se banhou no caldinho doce do caule. Depois ficou, secou-se deitado nas folhas, de cara para o sol. E aí voltou para o fundo da terra. O homem bebe aruê e fica doente. Aruê vai embora, mas sempre deixa a doença dele. (p. 120)

Parece que Aruê faz parte desse contexto de crenças, etéreo, como um espírito ou alma, que sobe do fundo da terra e pode ser liberado pelas raízes, plantas, pela água. Ele volta para a terra, mas a doença fica. Esta crença parece permear aquela área, o discurso de Ifigênia cita bois, mangueira do poço, raiz, terra, garrafa de aguardente, elementos característicos deste ambiente que permearam todo o caminho da viajante, e ainda que se opõem ao ambiente anterior de Diana, a cidade. Lá, provavelmente se explicaria seu mal estar de acordo com a ciência, pautando-se no consumo da carne de animais silvestres ou da cachaça. Mas no local onde está, que encerra vários elementos do imaginário sobre o interior brasileiro, a explicação vem dos elementos da natureza, de forma mitológica, e a cura passa por rituais. Ao acordar do segundo desmaio, já em cima de um carro de boi, a menina “se reconhecia apenas em partes [...] cada vez menores e mais isoladas umas das outras. Rendia-se a um sentimento apaziguador, mas infantil: o conforto de se deixar levar, de obedecer aos outros como se não fosse mais necessário escolher” (p. 122).

O que parece estar sendo reafirmado é que Diana foi longe demais, a ponto de partir-se em pedaços que não só desconhecia, mas também sobre os quais não podia mais agir. Eram partes de si que já não eram suas, o que a leva a uma sensação de impotência de certa forma prazerosa, uma vez que não precisava – nem podia mais – provar nada a si mesma. E também porque, se suas ações não geram resultados, então já não importa mais que ações tomar, ainda mais quando já não há nada a fazer. Finalmente, ao parar de tomar decisões, entrando em consonância com a vida infantil e em desarmonia com a vida adulta, Diana – que talvez não estivesse, afinal, preparada para essa maturidade, como já havia reconhecido internamente na briga com a mãe – se sente, por fim, aliviada. Enquanto estava em cima do carro de boi, sentia-se como se tivesse um eixo também girando dentro dela; talvez em um processo de objetificar-se, como eram aquelas pessoas. Ainda neste caminho, sentiu finalmente que estava chegando ao seu destino, Poço Verde.

O último episódio a ser destacado se dá com a chegada da jovem a uma casa de pedra e barro, com folhas de bananeira, em que uma senhora bem velha tocou sua argola na orelha. A face da “mulher não parecia mais do que uma casca marcada por muitos sóis e verões seguidos” (p. 122-123). Nesse ponto, a comparação entre seres humanos e natureza já demonstra uma fusão completa. Diana não compreendia mais a língua que era falada nesse lugar, o que marca sua completa alienação sobre o que acontece com seu próprio corpo. Mas isso a deixava aliviada, pois já não queria mais participar de nada. Os acontecimentos narrados em seguida evidenciam um ritual, pois ela

[v]iu a mulher abrir um escrínio de ferro e pegar um livro de capa de couro esfolada nos cantos, com um desenho em relevo no centro. Parecia a silhueta de um lobo.

Mais do que escutar, Diana sentiu na pele o farfalhar de folhas secas, o atrito dos dedos da velha procurando uma página no livro. [...] Só depois souo o uivo monocórdio, prolongado, em forma de ladainha.

Diana percebeu uma garota ao seu lado. Com um carvão entre os dedos, grafava uma série de letras no fundo de uma bacia de barro. Sem raciocinar, Diana entendeu que as letras em carvão repetiam os uivos da mulher [...] (p. 123)

Nesse ponto, a jovem se encontra em meio a pessoas que reproduzem o uivo do lobo e que são capazes de escrevê-lo. A linguagem delas é, portanto, muito mais próxima a dos lobos que a de Diana. O caldo produzido na bacia foi oferecido à jovem doente, que “não soube se o que engolia era o texto, o carvão, o canto, a cabra” (p. 123).

A imagem do lobo é significativa. Além de remeter diretamente ao título do livro em que o conto foi publicado, *O livro dos lobos* (2009), o animal recobre diversos sentidos,

tornando-se um símbolo rico e complexo. Segundo o *Dicionário de símbolos* (2020), essa figura pode carregar sentido positivo ou negativo. Dentre as acepções positivas, o lobo é tido como protetor, iluminado, um ser ancestral e guardião; e pode representar, ainda, poder ou fecundidade. Mas o canídeo pode também relacionar-se ao mal, tanto nas fábulas e contos maravilhosos, até deuses da morte. Também era associado à feitiçaria, a espíritos da floresta e, não menos importante, à imagem do licantropo, ou lobisomem. É também um dos animais associados à noite, aos infernos, à escuridão, selvageria e outros temas sombrios e até mesmo fúnebres. Não é nossa intenção fazer uma longa exposição dos locais que tinham ou têm essas crenças e nem desenvolvê-las à exaustão. Retomar algumas formas do imaginário do lobo, contudo, nos leva a perceber o quão plural e misterioso é esse animal, ou, ao menos, as leituras que se faz do animal, que tem um pouco de luz e um pouco de escuridão. É uma fera protetora e assassina, definitivamente mística. É, enfim, uma figura em que fantástico e real se misturam, assim como no caminho de Diana.

Sem apresentar melhora, Diana é levada ainda para alguns lugares, dentre os quais ouviu alguém dizer: “O jeito é levar a moça para Poço Verde. Lá tem gente que sabe como cuidar dela” (p. 124). Podemos depreender dessa fala que Poço Verde era, afinal, um lugar para se ir quando se estava muito doente. Um local para quem pegava Aruê, ou quem sabe outras doenças e males que acometiam os locais. Feliz com a notícia, “Diana ouviu aquilo com alegria. Um contentamento tão completo consigo mesma que o mal-estar e as dores pareciam conquistas suas, de valor” (p. 124). A menina é carregada em uma maca puxada por um cavalo, arrastada no chão, novamente trazendo semelhança com um bicho, ou mesmo um tronco, mas não uma pessoa. O conto termina com o pensamento da menina, no caminho a seu objetivo final “entre um desfalecimento e outro, cada vez mais profundos e mais demorados, pensava, é claro, é claro, em Poço Verde tem gente que vai saber cuidar de mim” (p. 124).

O fim do conto nos faz pensar se Diana já estava condenada à morte que encontraria no lugar limítrofe do Poço, e que era por isso que havia tanta falta de informação e tanto desconhecimento e mistério sobre o local por parte da população. Retomando o verbete de Chevalier (2020), outra concepção de poço é a de que,

[e]m numerosos contos esotéricos, retoma-se a imagem do poço do conhecimento ou da verdade (*a verdade está no fundo do poço*). Os bambara, cuja organização social e tradição espiritual conferem uma importância muito grande às confrarias iniciatórias, fazem do poço o símbolo do Conhecimento, onde a borda é *segredo*, e a profundidade, *silêncio*. (CHEVALIER, 2020, p. 803, destaques do autor)

O caminho ao Poço reverbera o caminho de Diana em busca de si mesma. E o próprio Poço pode representar, também, Diana. Ela caminhou pelas bordas, pelo segredo, e seguiu um trajeto permeado cada vez por menos palavras, até que, no fim, as palavras já eram substituídas por uivos. Há uma história *dupla* nesse enredo que é a história de uma viajante, mas também um rito iniciático que age como alegoria da passagem para a vida adulta. Tomando a narrativa pelo ângulo de um ritual, a menina já poderia estar nesse caminho de forma prevista há muito tempo, sendo observada. A caracterização de toda a viagem com muitos elementos grotescos, de estética gótica, formulam um *locus horibilis*, e configuram um espaço personificado com características aterrorizantes. Este espaço recobre uma metáfora do processo também assustador de amadurecimento pelo qual a menina passa, ao afastar-se dos pais e da cidade, que são elementos relativos a sua infância. Finalmente, o que parece vigorar não é a maturidade alcançada, mas a sensação de alegria de voltar à infância da qual tentava escapar, a qual parece também um prenúncio de morte. No fim, percebe-se que, se só os mortos conheciam de fato o lugar, não era possível mesmo que alguém vivo lhe contasse sobre ele com precisão. E, aos mortos, também atribui-se a ideia de retorno à terra e de movimentos cíclicos, recorrentes em narrativas mitológicas e crenças sobrenaturais. A retomada dos movimentos cíclicos também encontra seu *duplo* em acontecimentos narrados, e no espaço.

Depois de uma cisão entre duas Dianias, a entrega completa a uma só pode ter levado a menina à morte. Esse é, de fato, um dos possíveis resultados quando se aborda um *duplo*. O “eu” de Diana migrou para um ambiente ao qual não pertencia, e essa migração fez com que ela perdesse sua vida. Não obstante, encontrou-se finalmente sendo levada até esse lugar de completude, de união entre todas as partes do cosmos, quem sabe para unir-se novamente consigo, em uma comunhão entre centro da terra, seu corpo e a natureza. Se o que Diana desejava era conhecer os fantasmas do Poço, parece que, enfim, estava prestes a atingir seu objetivo.

4 ALGUÉM DORME NAS CAVERNAS

Narrado em primeira pessoa pelo protagonista Simão, o conto é como um caderno de memórias, com vários episódios de sua história. A "Casa" em que mora, junto a uma comunidade religiosa, aparece sempre com C maiúsculo, sugerindo que se trata de um personagem ou mesmo de um templo. O local também recebe visitantes, e se encontra em meio a muita natureza, com florestas, rios, e cavernas. Na narrativa, a ocorrência do *duplo* como estratégia discursiva se dá no arranjo narrativo, que estrutura o conto em vários tipos de espelhamento. A composição intercala dois eixos temporais; sendo o primeiro o do momento da escrita, em que o narrador se apresenta como autor de um caderno que desenterra quando deseja escrever. Para escrevê-lo, por sua vez, voltará a seu passado; mais especificamente, a dois momentos principais; sua infância, quando chega à Casa e é ensinado por Gregório, seu principal mentor; e o desenvolvimento desse aprendizado, com foco na época do encontro com Raquel, por quem nutre admiração. Há uma subdivisão, portanto, em três momentos – presente, passado da infância e passado com Raquel, que, alternando-se, criam espelhamentos entre si. Nessa articulação, é a fase com Raquel que age como elo da infância com o presente. Ao passo que o narrador caminha em direção à metamorfose que se concretizará na narrativa, a história de Raquel se sobressai, até o último parágrafo em que o narrador admite arrependê-se ter falado tanto dela. Além das dúvidas decorrentes dessas três fases que se espelham, há ainda um *duplo* claro entre a vida carnal de Simão e os mitos religiosos, e ainda com o próprio ciclo da natureza. De forma semelhante ao que ocorre no conto anterior, há presença da temática do homem-primeiro e do retorno cíclico do homem para a natureza.

Os lobos estão presentes desde o início do texto, e são apresentados mesmo antes dos personagens. O narrador – que ainda não se sabe estar em primeira pessoa, muito menos ser Simão – conta que um casal de lobos chegou há dez anos na área próxima à Casa; e conta também que esse já é o segundo casal, que substituíra o primeiro, por ser mais forte, e assim também seriam substituídos um dia, talvez por seus filhotes. Sobre a grafia de Casa, F. García (2020) chama atenção para a mesma estratégia discursiva, promovida por Rubião em “A Casa do Girassol Vermelho”, em que o uso da letra maiúscula

poderia significar a personificação do substantivo “Casa”.[...] Grafamos os substantivos próprios com iniciais maiúsculas, e Rubião, ao que nos parece, utilizou tal recurso para deixar claro que não se trata de uma “Casa” apenas. No início do

conto, o narrador, que é uma personagem, diz que a Casa do Girassol Vermelho “respirava uma alegria desvaçada” (RUBIÃO, 2010, p. 62). Tal manifestação do narrador corrobora a visão de Gomes (2018, p.87) de que a Casa teria sido personificada, pois respirar é um atributo dos seres vivos, e gozar de alegria é um sentimento mais específico dos seres humanos. (GARCÍA, 2020, p. 79)

Notamos que esse espaço, assim como em contos anteriores, age como uma figura importante, que se assemelha ainda a um ser vivo – e que é, por isso, passível dos ciclos que regem a natureza. Quanto aos lobos, também fazem parte dessa natureza que se repete ciclicamente. Há então, já no início, a ideia de repetição, do filho – no caso, filhotes – se sobrepondo ao pai, uma sequência de gerações. Repetição esta que, como veremos, encontrará semelhança na relação entre Gregório e Simão, em que o primeiro ensina o segundo, de forma que este possa, eventualmente, cumprir determinada função. O paralelismo entre as linhas narrativas dos lobos e destes dois personagens, ou seja, a ocorrência do *duplo*, é estabelecida discursivamente desde o início.

A caracterização dos animais também age como espelhamento de Gregório e Simão, portanto, permite certas previsões do enredo. Os lobos são descritos como animais ariscos, sempre desconfiados e observadores, com “pernas esguias flexionadas, prontas para correr, fugir na hora certa” (p. 24). Apesar disso, são eles que “criam um espaço vital onde antes havia apenas terra, capim” (p. 24). Dão, portanto, vida ao lugar. Como mencionamos brevemente no conto anterior, a imagem guarda semelhança com a imagem do lobo que temos em nosso imaginário. Muitas fábulas apresentam o canídeo em diálogos com outros animais, como cordeiros, cabras ou cachorros, e o retratam como um animal que segue sua natureza, indissociável do instinto bruto de carnívoro. Na Bíblia, texto sistematicamente trazido à tona – de forma indireta – no conto, o animal aparece simbolizando a fereza ou a bestialidade. Em contos populares, é um predador incansável e instintivo. Em diversas lendas, pode estar relacionado a demônios ou maldições, e é impossível não pensar na figura grotesca do lobisomem, ser *duplo* que figura humano e animal em um só ser. Se, como na célebre frase de Hobbes, “o homem é o lobo do homem”, então o ser humano cumpre o papel *duplo* de fera e presa. Enfim, o papel protagonista do animal no conto nos permite prever que a narrativa vai tratar de instinto, de um lado brutal e predador do ser humano. Mais uma vez, parece que temos como tema um homem instintivo e originário, pertencente à natureza e que possivelmente buscará incansavelmente sua presa.

Além dos lobos, quase todos os personagens do conto têm nomes que caracterizam também personagens bíblicos, o que reforça a ideia de paralelismo entre o discurso cristão, religioso e mitológico, à vida dos personagens do conto. Acreditamos relevante, portanto,

trazer alguns possíveis significados relativos aos nomes dos personagens, uma vez que os papéis que eles cumprem na narrativa parecem estar afinados com essa escolha. A Casa, até onde sabemos nas primeiras páginas, é habitada por um conjunto de pessoas vegetarianas e religiosas que seguem certa doutrina, dentre elas um homem chamado Estevão. O nome Estevão tem como alguns de seus significados “coroa”, “coroadado”, “abençoado” ou “escolhido” (MUTÜS, 2007, p. 55). Na Bíblia, era um sacerdote judeu que auxiliava os apóstolos na distribuição de alimentos, caridades e na disseminação da palavra de Jesus. Após ser preso, quando apedrejado até a morte, pediu o perdão divino para seus assassinos. Em Figueiredo, a dieta vegetariana de Estevão e de todos os moradores da casa se deve a uma determinação do que eles denominam “Livro Sagrado”, mas que não os impede de alimentar, com galinhas mortas, os lobos da região. Assim como o Estevão bíblico, este Estevão também distribuía alimentos, mas aos lobos. Quando recebiam visitas na Casa, ele fazia diariamente um pequeno *show*, mostrando sua coragem diante das feras ao jogar “ossos e carne de galinha nos degraus de pedra centenária que levavam ao jardim. Quando se sentia mais confiante [...], chegava a segurar um osso com o braço estendido para a frente, no alto, para fazer o lobo pular” (p. 25). Estevão é descrito como um homem humilde e que se sentia orgulhoso, vangloriando-se quando domava as feras em exibição aos visitantes, mesmo tendo consciência da tolice da cena.

É só depois dessas apresentações iniciais – da Casa, dos lobos e de Estevão – que o narrador conta estar escrevendo em um caderno. Usando verbos no presente, isto é, criando um simulacro de que a narrativa acontece aqui/agora, ele assume que “é difícil escrever porque só tenho esse caderno amarrotado e sempre úmido, apoiado na terra ou na pedra de superfície tão desigual. E para segurar a caneta só posso contar com os dentes e com o que me resta das mãos” (p. 25). A dificuldade para escrever se dá pela suposta metamorfose por que passará o protagonista, que, ao menos sob sua própria perspectiva, torna-se um lobo, remetendo-nos imediatamente à licantropia. As histórias envolvendo essa criatura *dupla*, por vezes homem e por vezes lobo, parecem datar da mitologia grega, em que um homem teria sido transformado em lobo como uma punição de Zeus, a licantropia. Posteriormente, o conceito de transformação do homem em animal seria chamado *verispélio*, pelos romanos. E assim, a metamorfose de homem em lobo se espalhou por diversas culturas e assumiu nomes diferentes. Segundo o *Dicionário de Símbolos*, “[a] crença nos licantropos ou lobisomens é atestada desde a Antiguidade na Europa; Virgílio já a menciona. [...] É um dos componentes das crenças europeias e um dos aspectos de que se revestem, sem dúvida, os espíritos das florestas” (CHEVALIER, 2020, p. 625).

No Brasil, há diferentes versões do lobisomem; ele pode ser um homem que nasceu depois de sete irmãs, ou sete irmãos. Também seria alguém que fez um pacto com o diabo, ou um homem anêmico que se tornava lobo para conseguir os nutrientes de que precisava, e ainda um homem nascido de incesto. Um ponto que parece ser comum a elas é o fato de a transformação aparecer como forma de punição, maldição ou contato com demônios, ou seja, à licantropia confere-se um valor negativo e ligado a aspectos de agressividade, fome, incesto ou doenças. É possível atribuir a isso a repulsa que temos ao que é selvagem, incontrolável e animalesco. No conto, Simão possui tais características desde criança, e isso também causa repulsa e acarreta uma tentativa de controle por parte da comunidade em que vive. A metamorfose não ocorre em um momento único, mas, ao contrário, é sugerida, de maneira cada vez mais forte, ao longo de todo o conto, como veremos por meio de alguns episódios.

Somos apresentados, por Simão, à história da Casa. A habitação de trezentos anos tinha como propósito formar sacerdotes, e se localizava em uma floresta, transformada posteriormente em Parque Natural. Ela havia passado por um incêndio quase uma década antes da chegada do narrador, e o evento deixara marcas, inclusive o túmulo do causador e vítima do acidente, um menino de treze anos. Assim, tal como os lobos, a própria casa tem também uma existência posterior a si própria e, por estar em sua segunda geração, é um *duplo* de si. Ainda de acordo com o narrador, o episódio do incêndio era repetido exaustivamente por Estevão, repetição essa comparada às “estações do ano, às palavras do Livro Sagrado ou às visitas noturnas dos lobos” (p. 26). Há, claramente, um paralelismo entre ações humanas, como a repetição de uma história ou o ato de alimentar animais – “Estevão repetia as mesmas fórmulas para os visitantes” (p. 25) e “aquele texto, por ter sido tantas vezes repetido, quase palavra por palavra” (p. 26) –, com elementos da natureza, como a alimentação dos lobos – “eles passaram a vir quase sempre, numa visita que se renova” (p. 25) – e as estações, e ainda com as palavras sagradas do livro. Lembremo-nos ainda que orações, rezas e palavras religiosas são normalmente repetidas, como um mantra. Dessa forma, os grupos temáticos *humanidade*, *natureza* e *divino* vão se replicar, repetir ou mesmo fundir-se ao longo de todo o texto e constituir também uma forma de multiplicação temática. O discurso reforça a noção de que esses eixos temáticos se igualam na medida em que são ciclos e estão em constante retorno, uma substituição regular do velho pelo novo, em um movimento de repetição e renovação.

Depois de nos situar na história da Casa, o narrador Simão conta sua história na infância, a chegada à Casa e a relação com o mentor Gregório, que, como veremos ao longo da narrativa, agirá como *duplo* do lobo, treinando o menino para substituí-lo um dia. A

relação entre mentor e pupilo também encontra reflexo na Bíblia, em que o nome Simão aparece em diversas ocasiões, retratado ainda como filho de Jonas, também conhecido como Pedro ou ainda Cefas. Era um líder nato e extremamente dedicado aos ensinamentos cristãos. O nome é ligado ao verbo “ouvir”, assim, Simão pode denominar “aquele que ouve” (MUTÜS, 2007, p. 22). Não coincidentemente, é esse o processo pelo qual o menino vai passar ao longo de sua vida, com os ensinamentos de seu mentor, Gregório. O instrutor era um idoso que organizava constantemente a biblioteca: sempre que organizava uma parte, desarrumava as outras, constituindo assim outra organização repetitiva – tal como a alimentação dos lobos, as estações do ano, as palavras do livro sagrado. O nome Gregório, por sua vez, tem origem latina e significa vigilante, alerta (MUTÜS, 2007, p. 60). Foi também um Papa, entre 590 e 604. Primeiro Papa a ter sido monge anteriormente, ficou conhecido por uma coleção de obras que falavam de milagres e sinais divinos chamada *Diálogos*¹².

Coincidência ou não, o personagem homônimo do conto em análise era mudo, e talvez fosse surdo. Não se sabia ao certo se ele ouvia um pouco ou se era excelente leitor labial. Simão descreve sua infância: quando menino, era extremamente mal-educado, agressivo, e excessivamente agitado. *Animalesco*, poderíamos dizer. Respondia aos adultos de modo ofensivo, e mentia muito, mesmo quando não tinha motivo para fazê-lo. Em dado momento de sua infância, foi apresentado por Gregório à biblioteca, e convidado a passar longos períodos lá com o idoso, que acabou por se tornar seu mestre. Assim como os lobos, que são substituídos por outro casal mais forte e jovem quando ficam fracos, Gregório declarava o desejo de criar Simão para substituí-lo, eventualmente, na tarefa bibliotecária – mas, como veremos, não só nisso. Quando a proposta de Gregório foi feita, o resto do grupo da Casa ficou satisfeito, pois não sabia mais como lidar com o menino rebelde e, diz o narrador, de acordo com o grupo, deixa-lo “na biblioteca não chegava a ser o mesmo que pôr um bicho numa jaula” (p. 27). Não só se tocam novamente os temas *humano* e *bicho*, no momento em que o menino passa a ser ensinado pelo velho, mas o narrador já demonstra que passava por certo tipo de rejeição, o que se intensificará posteriormente, em situações que terão, como agente principal, Raquel.

Será ela a próxima personagem apresentada pela narrativa, uma visitante que vai à Casa com o objetivo de estudar as cavernas da Floresta – também escrita no texto com F maiúsculo, mais uma vez, como se fosse um personagem, ou ainda um templo.

¹² <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3503.pdf>; <http://bdce.unb.br/exhibits/show/manuscritos-medievais/di-logos-de-s--o-greg--rio>; <https://www.newadvent.org/cathen/06780a.htm>. Acesso em 22/06/2021

Acompanhava-a o marido, um professor universitário bem mais velho que ela. O aparecimento de um professor universitário, personagem este que pode ser visto como espelhamento de uma característica do autor; tal como ocorre em *Os biógrafos de Albernaz*. No conto dos lobos, Raquel é descrita pela primeira vez, pelo narrador, envolta em uma atmosfera de encantamento em

uma cachoeira onde ela havia tomado banho. Rabo de cavalo, biquíni, ia descobrindo gretas e fissuras impossíveis, onde firmava as mãos e apoiava a ponta dos pés descalços.

O cabelo gotejava na ponta do rabo de cavalo. [...] No ar, gotículas em suspensão, [...] brilhavam nos cabelos do meu braço. Outras aderiam aos óculos do marido, como se as lentes tivessem se arrepiado de frio. Ele olhava para cima sorrindo, enquanto acompanhava a escalada da esposa. — Não tenha medo — me disse. — Aquilo é um verdadeiro cabrito. (p. 28)

Na *Bíblia*, Raquel também aparece em meio à água e às ovelhas, no capítulo 29 da *Gênesis*, quando Jacó chega a um poço, pergunta acerca de Labão, pai de Raquel, ao que é respondido que ele

[e]stá bem, e eis aqui sua filha Raquel, que vem com as ovelhas. / E ele disse: Eis que ainda é pleno dia, não é hora de ajuntar o gado; dai de beber às ovelhas, e ide, apascentai-as/ E disseram: Não podemos, até que todos os rebanhos se ajuntem, e removam a pedra de sobre a boca do poço, para que demos de beber às ovelhas. / Enquanto ele ainda falava com eles, chegou Raquel com as ovelhas de seu pai, porque *ela era pastora*. (BÍBLIA SAGRADA, 2015, p. 50, grifo meu)

No livro sagrado, Raquel foi a esposa estéril de Jacó. A presença de um personagem que remete à esterilidade no casamento nos faz pensar em um casamento possivelmente problemático entre a moça e o marido bem mais velho. Outros elementos endossam essa possibilidade, como o fato de a moça ser vista por Simão como uma desbravadora, um ser que descobre e faz brilhar a natureza, e até mesmo dá arrepios a objetos, como os óculos de seu acompanhante, ao passo que, aos olhos do marido, é descrita como um cabrito: um filhote, portanto, ou uma presa. Além disso, tanto a remissão a "cabrito" quanto o significado do nome Raquel, do hebraico, que significa “pequena ovelha” (MUTÜS, 2007, p. 22), remetem imediatamente às narrativas em que há um lobo em pele de cordeiro, ou de ovelha. Diz um trecho do versículo bíblico, no Livro de Mateus VII:

Acautelai-vos, porém, dos afalsos profetas, que vêm a vós vestidos como ovelhas, mas interiormente são lobos devoradores. / Por seus a frutos os conhecereis. Porventura colhem-se uvas dos espinheiros ou figos dos abrolhos? / Assim, toda árvore boa produz a bons frutos, e toda árvore má produz frutos máus. / Não pode a árvore boa dar maus frutos, nem a árvore má dar frutos bons. / Toda árvore

que não dá bom fruto corta-se e lança-se no fogo. / E assim, pelos seus frutos os conhecereis. (BÍBLIA SAGRADA, 2015, p. 1458)

Mas não somente na *Bíblia* ocorre a metáfora dicotômica do lobo que se esconde em pele de cordeiro. Ela faz parte do imaginário popular consolidado através de diversas fábulas, histórias infantis, alegorias e ensinamentos éticos, passados ao longo dos anos em diferentes lugares e épocas. Em geral, a moral por trás de histórias de lobos difarçados é a de que não se deve confiar em qualquer um, ou que pessoas e intenções más podem aparecer disfarçadas em imagens boas e inocentes. Em diferentes tempos e por meio de narrativas distintas, o lobo é tido como um animal que acaba por encontrar artifícios em prol de seguir sua natureza caçadora.

Raquel, em *Alguém dorme nas cavernas*, aparece reiteradamente em ambientes com água. Em dado momento da narrativa, o marido de Raquel a compara a um peixe, pois ela toma banho de chuva enquanto todos se abrigam na casa. Ela também elogia a água da casa e está sempre molhada, característica admirada por Simão, que a vê como um ser cheio de vida, “uma espécie de bicho. Mas não um cabrito. O sol comemorava na sua pele. Raquel saía dos rios, das cachoeiras, [...] como se a água e a areia cristalina do fundo tivessem fabricado uma mulher viva” (p. 31). O comentário remete a uma narrativa que Simão ouvira muito antes de conhecer Raquel, mais precisamente quando tinha dez anos. Ouvira de uma mulher na biblioteca a história sobre os gênios da água. De acordo com a narrativa, os gênios da água fazem parte de tudo: pessoas, Casa, Floresta, rios, montanhas, tubos, torneiras; são eles que garantem à água sua cor transparente, pois são invisíveis. Os gênios entram nas pessoas quando a água entra e, quando saem, levam algo de seus corpos e memória, e compartilham uns com os outros essas experiências. As pessoas que fazem algo ruim para a água, poluindo-a, por exemplo, são punidas pelos gênios, que levam mais do que o normal, deixando a pessoa louca ou aleijada. Há, nessa crença, semelhança com a crença no Aruê, n’*O caminho de Poço Verde*, e também com vários mitos e crenças em seres não humanos, pertencentes à natureza, que dela saem para afetar a humanidade de certa forma. Enquanto Aruê sai pela terra e pega pessoas desprevenidas, os gênios da água são considerados seres justos, que compartilham experiências, mas também punem quem lhes faz mal. Assim, há reiteração dessa ideia, que é também uma fórmula semelhante à crenças de culturas de povos originários, na natureza como um ente sábio, incapaz de ser compreendido por inteiro pela humanidade, e que contempla forças sobrenaturais.

Depois desse dia, Simão diz que passou a sentir-se observado o tempo todo pelos gênios. A contadora da lenda, segundo ele, era um dos meios que Gregório tinha de fazê-lo

ouvir certas histórias. O velho pedia para alguém contar ao menino, ou deixava o livro marcado em uma página ou aberto em cima da mesa; ou ainda pedia ao jovem para ler a determinada narrativa. Estaria Gregório, nesse momento, prevendo o que viria anos depois, quando Raquel chegasse à Casa? Uma mulher pertencente à água e por ela composta. Raquel fazia a água brilhar, elogiava a água da casa, tomava banho de chuva, e talvez fosse, sob o olhar de Simão, formada pelos tais gênios.

Simão elucida, na narrativa, momentos em que Raquel o provocava, como um dia em que, brincando com pedaços de carne, a moça

chupava a ponta dos dedos engordurados. Um gemido subia rastejando pela sua garganta e vibrava nos lábios fechados, através das narinas. O gemido crescia e terminava com ela exclamando “Simão!” Na sua boca, misturava meu nome à carne que mastigava e engolia. Queria incluir alguma parte de mim na sua delícia. (p. 36)

O episódio acontece em uma cozinha separada na Casa, com cozinheiras contratadas para preparar carne aos visitantes, uma vez que os religiosos preferiam evitar o cheiro. O cômodo fora feito a fim de não perder os visitantes, importante fonte de renda da Casa, à revelia de Gregório, que considerava a ideia um pecado. Raquel, por sua vez, tolerava bem a dieta vegetariana, mas provocava Simão brincando com pedaços de carne. A brincadeira tem, sob a perspectiva de Simão, algo de sensual, como percebemos na descrição. Mas também algo de predadora, de animal, quiçá de um lobo em pele de cordeiro; um predador que se diverte com sua presa antes de devorá-la.

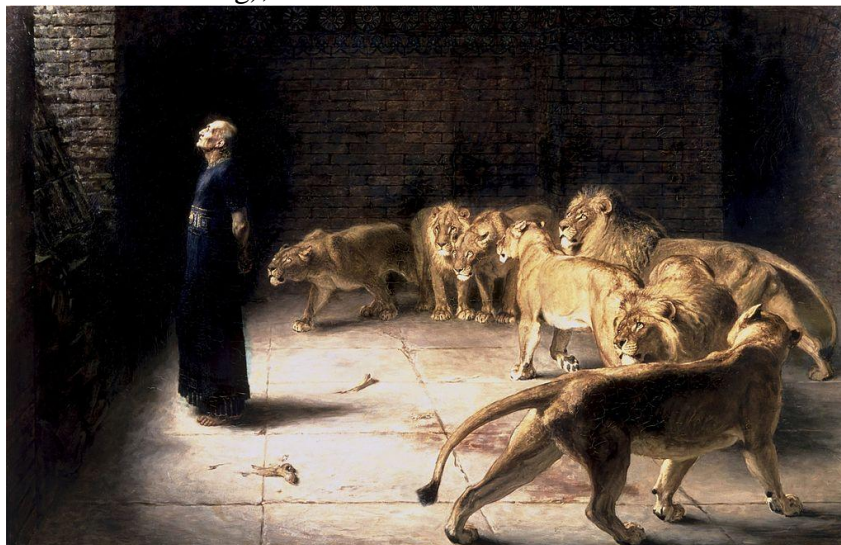
Gregório morre, já muito velho, deixando as funções da biblioteca para seu “filhote”, sua segunda geração, Simão. Mesmo depois de morto, os ensinamentos do mestre perduram para seu pupilo, pois ele havia deixado os livros da biblioteca com páginas marcadas para que o rapaz lesse. Em um desses momentos, Simão se depara com um livro que contava sobre uma lenda de lobos. Dizia que, se um lobo olhasse pra alguém à noite, a pessoa ficaria muda. Gregório era mudo, portanto, talvez estivesse contanto sua história, por meio das lendas, com as quais de fato se misturava, e concomitantemente alertando o menino. Mais que isso, podia estar preparando Simão para o que viria no futuro: a página seguinte, que o menino não olhou naquele momento, mas anos depois, dizia que a pessoa se transformaria em lobo. Novamente, é impossível não perceber o paralelismo deste momento – e do conto inteiro – com as lendas relativas ao personagem lobisomem, agindo como um *duplo* delas.

A convivência com Gregório torna o menino mais e mais quieto ao longo do tempo, além de mais atento ao que ouvia – obedecendo, pode-se pensar, o significado de seu nome. Assim, absorveu muitos ensinamentos. Lia muito e aprendia palavras de várias línguas. Simão

compara a biblioteca a uma carapaça, ou uma caverna; um lugar de proteção, portanto, mas para animais, não proteção humana. As cavernas são, ainda, objeto de estudo de Raquel; inclusive, é este o motivo de ela ir para o local onde mora Simão. Paralelamente, ao longo do tempo, o protagonista passa também a ter contato com os lobos. Ele espera o horário em que Estevão os alimenta, escondido no local em que as feras devoram a carne. E lá fica, parado, sem nada fazer. Isso desencadeia também uma narrativa *dupla*, de espelhamento, entre narrativa dos livros que lê e sua própria vida; além da duplicidade dos relatos do conto e da Bíblia. Por sua vez, o processo de intertextualidade não deixa de ser também de *duplo* discursivo.

Assim, a vida de Simão segue com ele guiando suas ações de modo a estar perto dos lobos. Por mais de um ano, ele diz, ficou ali apenas parado e quieto até os lobos passarem a se acostumar mais e mais com sua presença. No caderno, o homem afirma lembrar que nunca olhava em seus olhos. Em outro episódio de leitura, Simão abriu uma página marcada em que se via o quadro *Daniel na cova dos leões*, que descreve da seguinte forma: “Um homem calvo, de rosto voltado para uma parede de tijolos, dava as costas para oito leões que pareciam andar para os lados, com medo de se aproximar do homem” (p. 43). O processo de intermedialidade configura-se mais um procedimento do *duplo* no discurso, uma vez que a narrativa de Simão aponta para um quadro. A referência proveniente de outra mídia e suporte age como uma duplicação do texto original – no caso, o quadro – em outro. Sobretudo, o quadro é levado ao conto por meio de descrição, não sendo retratado nas páginas do livro, e, sendo assim, cria outro *duplo*, pois expressa, por meio de linguagem verbal, um texto que é originalmente produzido em linguagem não-verbal. Dentre as diversas pinturas que dizem respeito a essa passagem bíblica, a descrição nos leva à obra de Briton Tiviere, datada de 1890:

Figura 1 - Quadro Daniel na cova dos leões (original: Daniel's answer to the King), de Briton Rivière.



Fonte: Disponível em:
[https://en.wikipedia.org/wiki/Briton_Rivi%C3%A8re#/media/File:Briton_Rivi%C3%A8re_-_Daniel's_Answer_to_the_King_\(Manchester_Art_Gallery\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Briton_Rivi%C3%A8re#/media/File:Briton_Rivi%C3%A8re_-_Daniel's_Answer_to_the_King_(Manchester_Art_Gallery).jpg). Acesso em: 22 jun. 2021.

A arte remete a uma passagem bíblica em que Daniel, sendo invejado por ser a mais provável opção do rei Dario ao governo, é acusado pelos concorrentes de orar para seu deus, e jogado à cova dos leões. Mas sobrevive, porque Deus vê sua fé e sela a boca dos leões. A narrativa de Daniel atua como uma prova de que Deus era quem escrevia a história humana. Dessa forma, a estrutura mitológica aparece como mais uma comunicação, um ensinamento e talvez até uma previsão de Gregório sobre os caminhos de Simão, além de configurar um processo de intermedialidade, entre quadro e narrativa, que não deixa de ser uma forma de duplicação. Ao se deparar com o quadro, curioso e lembrando-se de seu encontro com os lobos, Simão buscou na *Bíblia* a passagem relativa ao quadro. Encontrou, no Livro de Daniel, uma passagem em que Nabucodonosor se transforma em uma fera: “comeu feno como o boi e o seu corpo foi molhado do orvalho do céu: de sorte que lhe cresceram os cabelos e o pelo, como as plumas das águias, e as suas unhas se fizeram como as garras das aves” (p. 43). Simão se pergunta ainda sobre o fato de Gregório ter percebido algo: “Como ele soube?” (p. 43) A sabedoria de Gregório, tal como a preparação do menino para seguir certos passos, fica mais clara a cada leitura descoberta pelo rapaz, e por isso traz o sentido de algo superior à sabedoria humana. Gregório era tão silencioso – por ser mudo – em vida, que, após a morte, foi pouco o impacto no silêncio de sua ausência. Além dos livros marcados e ensinamentos, o mentor também continuava presente no menino e na natureza, como nas montanhas.

Isso porque havia ensinado Simão a andar por todo o território da floresta. O velho conhecia trilhas, cavernas e lugares desconhecidos pelos outros membros da Casa, escalava qualquer penhasco, montanha e pedreira, tinha técnicas para resistir aos insetos e sabia reconhecer a presença de animais a sua volta. Apesar de conhecer todas as grutas e cavernas e mostrá-las a Simão, que nelas adentrava, o instrutor não entrava em nenhuma, demonstrando certo medo. A caverna recobre, assim, o sentido do segredo, daquilo que é escondido e de que o sábio se afasta, talvez por saber o mal que aquilo pode trazer. Simão conta de uma vez que teve certeza do pavor de seu guia, que ficou na entrada de uma caverna enorme que mais parecia um labirinto. O menino ficou quase duas horas lá dentro, investigando o local e, quando saiu, Gregório dormia numa sombra. Essa gruta era secreta, ninguém sabia nem deveria saber dela. Tinha lagos, declives, labirintos perigosos e um salão. Será também onde, mais tarde, a fera que se apresentará em Simão cumprirá seu instinto. Essa caverna, principalmente, age como metáfora do interdito, isto é, daquilo que não pode ser dito, e Gregório era tão conhecedor da natureza que parecia fundir-se a ela. Sendo assim, seus ensinamentos se fundem com esse interdito. Ensinou ao menino a ver, nas formas das montanhas, os elementos da natureza, como os animais que habitavam a floresta. Em um desses episódios, o sábio apresenta ao menino uma montanha que se assemelha a um lobo, mas, mudando a perspectiva, é idêntica ao contorno de seu próprio rosto. O menino passa a procurar uma montanha que o contemplasse, isto é, que o duplicasse em forma de natureza, desafio este que requeria “aprender a falar a língua das rochas para fazer as perguntas certas” (p. 40). Cada vez mais próximos, Simão e natureza se constroem como um só. Ele acha, afinal, um morro com seu formato – seu *duplo*, podemos dizer. De outro ângulo, a mesma rocha é a silhueta de um lobo deitado, formando novamente uma relação entre Simão e lobo, expresso pelo reflexo na montanha. A ligação de Simão com a natureza só se fortalece com o tempo. Ele parece se identificar cada vez mais como um bicho, que pertence às rochas, montanhas e grutas. E elas também pertencem a ele, isto é, as imagens de *duplos* se proliferam em desdobramentos entre os personagens, os bichos e o espaço da natureza.

Concomitantemente, as atividades relativas à Casa parecem mais chatas e monótonas. O pertencimento à natureza o encanta. Em um episódio com Raquel, já após a morte de Gregório, Simão parece notar com admiração crescente as características e trejeitos da moça, até que a leva para sua aventura noturna de aproximar-se dos lobos. Ela fica assustada, mas participa, enquanto Simão repete algumas vezes para que ela não olhe nos olhos dos animais. Os lobos, por sua vez, encararam cheiro e presença novos com desconfiança, mas depois adotam alguma tranquilidade. Nesse momento, parados, juntos, em silêncio, os dois veem o

casal de lobos brincar entre si, de forma pouco bruta, como é inerente aos animais. O rapaz faz algo semelhante com Raquel, em outra descrição que mistura a fereza animal com a sensualidade:

Devagar, pus minha boca e meu nariz atrás da sua orelha. Ela não se mexeu. Os lobos diante de nós. Corri a boca na sua pele, um, dois centímetros. Respirei pelos seus poros. Descobri uma penugem macia na pele abaixo da orelha. Minha boca só resvalava, mal tocava em Raquel. Seu cabelo molhado colou na minha bochecha. Um frescor, uma memória que ia evaporar com o meu calor. Senti um arrepio em Raquel, uma reviravolta na sua pele. Ela não se mexeu. (p. 42)

Simão sente-se à vontade perto dos lobos, e os sentidos aguçados do rapaz – capaz de sentir os poros da moça, seu cheiro, sua orelha – replicam o lobo brincando com mordidas leves com sua companheira, Simão resvalava a boca pela pele de Raquel. As ações do rapaz continuam se assemelhando às dos canídeos, de maneira cada vez mais evidente. Em meio às memórias com que preenche o caderno, Simão passa a narrar um dia que acordou nu, um tanto atordoado, sem se reconhecer em si mesmo, no chão gelado de uma caverna. Percebeu que havia vomitado e tenta lembrar-se do que havia acontecido. Ele estranha a falta de memória sobre o que teria ocorrido: “O máximo que consigo saber é que ali, ao acordar na caverna, me lembrei de ter feito, de ter vivido essas coisas. [...] Trago uma memória dentro de outra, uma caixa dentro de outra caixa. O que eu sou vivia fechado dentro do que eu fui” (p. 46).

O trecho afirma a questão do narrador com sua própria identidade. Suas memórias, assim como ele mesmo, são como algo em uma caixa, dentro de outra, remetendo mais uma vez a uma carapaça, à caverna, à jaula, e também a uma forma de desdobramento, de duplicação em série, pois neste conto a estrutura narrativa age o tempo todo desta forma, com duplicidades; tal qual o conteúdo que expressa. O verbo “vivia” demonstra que ele não vive mais fechado do que foi; portanto provavelmente se libertou de quem era. E as memórias de quem era, portanto, parecem ter ficado dentro desse “era”, que não é mais. Talvez por isso ele só se lembre que lembrou, que o que “era” tem lembranças, mas não consegue acessá-las, por não mais o ser.

As questões desencadeadas a partir desse dia vão se desenvolver. Ao passo que o narrador revê suas memórias de Gregório, Raquel, Estevão e lobos, parece ser mais crítico em relação à moça, e mais sombrio em relação a si próprio. Finalmente o marido de Raquel é apresentado como Timóteo, nome que significa “aquele que honra Deus” (MUTÜS, 2007, p. 22). Simão critica o casamento por ser conveniente para os dois, e começa a notar no marido, por quem antes tinha simpatia, certa hostilidade e até ódio. Como se sabe, o narrador em

primeira pessoa sempre deixa dúvidas quanto as suas interpretações de sentimentos alheios, tal como a memória, que sempre é falha. Também vê Raquel se afastando. Ao mesmo tempo, na narrativa do aqui/agora, no caderno, Simão reclama de escrever com a boca e o que restou de suas mãos; de ter que desenterrar o caderno e enterrá-lo a cada dia em um lugar diferente (assim como fazem os lobos com seu alimento). Tem início a sequência final de ações, quando o narrador conta do dia que acordou nu, na caverna, e foi se lembrando aos poucos dos acontecimentos anteriores.

Ele lembra que havia saído com Raquel de manhã para andar pela floresta e nadar pelos lagos. Ao contrário da moça, Simão não gostava de nadar, e se molhava no máximo até as canelas. Enquanto Raquel se banhava, Simão viu uma cobra, e depois outra, em locais diferentes do rio. Enquanto olha para a cobra, Raquel se aproxima dele, tão silenciosa que a compara ao réptil. Lembremo-nos que a metáfora também é uma forma de duplicação, pois se toma uma coisa por outra. A escolha do animal é curiosa, uma vez que a cobra é um elemento crucial na Bíblia, que engana Eva e a convence a comer o fruto proibido, além de ser um predador. Diz ainda que Raquel “já não pensava em cavernas, não pensava em Timóteo, já não era Raquel. O que era?” (p. 47). A moça vai perdendo, no discurso do narrador, a condição humana. É viva como um bicho, nada como um peixe, brinca com sua presa e agora se locomove como uma cobra. Novamente, desdobramentos da natureza reverberam em uma personagem. A moça então o leva para o lago e, enquanto os dois brincam na água, ocorre a Simão o seguinte pensamento: “Eu sou Simão, pensei. Simão” (p. 47). A ele também ocorrem questionamentos acerca de si mesmo. Quem seria? A partir desse ponto, parece acontecer um novo movimento. Simão está em uma condição tão animalesca que começa a querer se afirmar novamente como homem, como humano. No caderno, há também um momento em que ele escreve bem grande na capa: Simão. Mas talvez já fosse tarde, pois a natureza já o guia como parte dela, como predador. Depois da diversão no lago Simão rosna, como um bicho, e dorme na margem. Quando acorda, nota que a moça já voltara à Casa. O rapaz vai à casa e entra na cozinha dos carnívoros. Lá, se depara com instrumentos de corte, sangue e tripas de galinha; além de moscas sobrevoando o lixo e algo no fogão.

O narrador diz que aquela cena é a cozinha funcionando como uma coisa viva, isto é, aplica ao espaço cozinha características de um ser. Pega um pedaço de carne crua, gelada, e vai em direção à floresta. Come então a carne, isto é, trai sua dieta vegetariana para adotar a de um lobo solitário, que se dirige a um local longe dos humanos para devorar sua refeição. Seus dentes humanos tiveram dificuldade de cortar o alimento, mas mesmo assim ele o engoliu, mesmo arfando, gemendo e sofrendo de falta de ar ao longo da ação. A decisão

racional de ser vegetariano perdia espaço para a identidade instintiva de predador, ao ponto que Simão forçava seu próprio corpo a se alimentar como tal. Há, em certo momento, um questionamento acerca de Gregório: se sua imortalidade se devia ao silêncio em vida, talvez o tutor não fosse mesmo mudo e surdo, mas assumisse tal papel com o intuito de controlar o tempo. Num outro livro marcado pelo velho estava um trecho da *República*, de Platão, que dizia que “aquele que misturava as entranhas humanas às de outras vítimas inevitavelmente se convertia em lobo” (p. 49). O narrador reconhece que Gregório lhe mostrava o caminho. E também se dá um tipo de predeterminação, em que Gregório, a cozinha – e, por extensão, a Casa – e Natureza agiam como seres que levariam Simão àquela criação, ou seja, preparariam o jovem em sua empreitada de segunda geração de lobo, em substituição à anterior. Pode-se então compreender que tornar-se um lobo é destino e vontade do narrador, em contradição com as vezes que ele quer se afirmar como humano. Em um livro da Antiguidade, nova ocorrência de intertextualidade, ele lê:

Na montanha Lícaios se promovia um festival em homenagem a Zeus. Durante as festividades, um homem se transformava em lobo e permanecia assim durante nove anos. Essa festa lembra as Lupercalia dos romanos, que se reuniam uma vez por ano na caverna onde Rômulo e Remo teriam sido amamentados por uma loba. Sacrificavam-se cabritos e um cão. Dois jovens eram lambuzados com o sangue dos animais, corriam vestidos com as peles arrancadas dos cabritos mortos e levavam nas mãos tiras de couro desses animais. As mulheres ficavam perto de onde eles passavam correndo, para receberem lambadas dessas correias, que transmitiam fertilidade. (p. 50)

Simão se vê então como um elo de um todo que Gregório pretendia lhe mostrar. Conta ainda que o rei Lícaon tentou “pôr à prova a condição divina de Zeus. Em represália, Lícaion foi morto por um raio e se transformou em lobo” (p. 50). É como se tudo ficasse claro para Simão, o caminho todo apresentado pelo mudo então fazia sentido: o velho lhe mostrara que ele pertencia à natureza, e ao divino que a rege. Simão era um elo da natureza, parte da Floresta, uma pedra. Acima de tudo, era um lobo. Apesar de a concretização da transformação no corpo não ser explícita, aparecendo em alguns elementos que ele próprio narra, – o fato de ele escrever no caderno com a boca, rasgar as páginas sem querer com a unha, e só ter “o que resta” das mãos – o rapaz não deixa de agir como o lobo, predador que de fato é, guiado pela natureza. Simão comenta ainda que os nomes Gregório, Simão, Raquel, Timóteo, que seriam também um tipo de elo. Acredita, portanto, que essas pessoas estão ligadas a ele por algo maior, divino. E narra, finalmente, o desfecho de sua presa.

Ele conta do dia em que Raquel se despedira dele, risonha, mas com certo tom de condescendência dizendo que era a penúltima vez que ela ia à Casa antes de partir para outra

pesquisa em país estrangeiro. É importante notar que, em vários momentos, o rapaz se sente desprezado pela estudiosa. Essa impressão de desprezo encontra um correspondente em sua infância, quando era uma criança perversa e os membros da casa ficaram aliviados em deixá-lo na biblioteca. Inclusive, imediatamente após comentar sua impressão, diz que pode estar enganado, e talvez ela só estivesse feliz, rindo. Na época, contudo, achava que era um riso de desprezo. Afirma ainda que o que se seguiu foi um ato impensado que, não obstante, para ele foi tão natural que pareceu ensaiado antes. Novamente, a natureza faz seu papel de guia de seus elos. Quando Raquel disse que partiria, o rapaz respondeu que ela não havia visto o melhor: a caverna que Gregório temia, e que só ele conhecia, mais ninguém – espaço que cumprirá novamente o lugar do que não é dito. Guiou a moça pegando alguns caminhos confusos, para que ela não reconhecesse depois a trilha para a gruta. Fez o mesmo dentro da caverna. Em direção ao salão, adentraram por diversos labirintos que só quem conhecesse muito o lugar poderia compreender. Para deixar Raquel mais perdida e garantir os segredos de dentro da caverna, Simão apagou a lanterna, o que fez Raquel virar a sua para cima, tirando a luz do chão, e conseqüentemente cair, torcer a perna, em “[u]m baque forte, a perna travou, torceu, e ela deu um grito. Na verdade mais forte do que eu tinha previsto” (p. 53). Simão agora passa a se comportar não como um rapaz apaixonado, nem mesmo um ciumento e possessivo. Agora ele já é um completo predador, que obedece sua natureza e não tem mais controle racional sobre o que faz com sua presa, contudo as ações são feitas por ele como que por instinto. Depois de amparar a moça e recuperar a lanterna, reacende a sua, fingindo ter consertado. Levando Raquel no colo até o salão, sem olhar para a perna da moça com medo de tê-la machucado demais, Simão chega ao salão e coloca-a no chão. A moça, apesar da dor, parece se acalmar. O rapaz convence-a de que é melhor ela esperar ele buscar ajuda para retirá-la da caverna, pois ele sozinho não conseguiria cumprir a tarefa. Diz que não vai demorar e parte, apesar do perceptível receio de Raquel.

Quando volta à casa, mais precisamente à cozinha dos carnívoros, Estevão pergunta de Raquel. Simão responde que a moça havia ido dormir. Estevão, que sempre tivera algum tipo de receio de Simão, pergunta por que o rapaz não ia mais assisti-lo dar comida aos lobos. Simão pergunta a si mesmo: “Eu estava na sua frente [...]. Como Estevão podia não enxergar o que eu era?” (p. 55). Vê-se que Simão se enxerga como lobo. Depois, vai ao encontro do casal de lobos e, como uma matilha, vão juntos para a Floresta. O protagonista volta sozinho à caverna e Raquel, fraca e ainda dormindo um pouco, pergunta se ele trouxe alguém. Ele dá uma desculpa, e há um jogo de olhares que remete ao problema de se olhar os lobos nos

olhos, apresentado anteriormente no conto. Por olharem-se diretamente, fica subentendido que acontecerá a Raquel o que aconteceria se fizesse o mesmo com um lobo.

No dia seguinte, já havia se formado uma equipe de busca, com as pessoas da Casa e Timóteo, para procurar Raquel. A confusão não impediu de, à noite, os lobos aparecerem e Estevão lhes dar comida e, após alimentarem-se, eles partem para a floresta, junto a Simão. Quando o rapaz volta à caverna, Raquel não estava no mesmo lugar, o que o leva a concluir que ela tentava, sozinha, sair da gruta. Começa uma caça à moça. Sem fazer barulho algum, ele, que conhece o espaço como a palma de sua mão, a encontra pelo cheiro e outros rastros. A moça havia caído em um declive dentro da gruta, e se machucado muito. Em uma nova comparação que faz da personagem um *duplo* da natureza, assim como as montanhas formavam silhuetas, o protagonista percebe “que Raquel já era um pouco de pedra. Era assim que as montanhas a mostrariam, se um dia desenhassem seu perfil contra o céu. Quem sabe era assim que Raquel ficaria, se tivesse morado comigo nas cavernas. Ela não parecia mais rir de mim agora” (p. 60).

O fim do conto é uma anotação no caderno sobre o barulho dos homens e dos cachorros em busca de Raquel. Simão critica a si mesmo por falar muito mais de Raquel de que dele próprio, e diz que não era esse seu propósito. Termina o texto dizendo: Por que não me deixam ficar aqui sozinho, para tentar de novo?” (p. 61), a partir do que se infere que ele tentará escrever mais, apesar de ao longo do texto ter dito que não o faria. A saga de Simão, afinal, parece ser regida por algo divino, assim como a de Daniel, personagem bíblico que se encontra na cova dos leões. Quando criança se comportava como um bicho sem controle algum, e com os ensinamentos de Gregório aprendeu a ouvir mais e obedecer ao controle da natureza, tornando-se parte de algo maior. Como um lobo, substituiu seu mestre, porém sua metamorfose ou seu auto reconhecimento como lobo talvez tenha ido mais longe do que o do velho. Afinal, talvez fosse por isso o medo de Gregório quanto às cavernas, e a crítica à cozinha, pois o contato com esse espaço e com a carne pode ter desencadeado a agressividade de Simão, agindo como a cobra na narrativa bíblica. Simão luta internamente com dois lados de si mesmo; ou mesmo era um destino inexorável. Seu duplo se dá nos espelhamentos que encontra de si na Natureza e nos mitos. O discurso formula a narrativa por meio de diversos *duplos*, que estão nos espaços – reflexos dos personagens –, nos animais, na própria concepção mitológica e bíblica da humanidade, na replicação de gerações. Tudo isso é inexorável e ocorre na Casa, na Natureza, nos livros, quadros e lendas. Às vezes reconhece-se como parte da natureza e predador por instinto, um lobo completo, inclusive com características físicas do animal. Outras vezes escreve e repete seu nome, em busca de uma

humanidade que se vê perdendo. A partir de memórias de um narrador em primeira pessoa, a narrativa cria uma estrutura de espelhamento entre o mundo mítico, o ciclo da natureza e as repetições da vida humana. Reflete, desta forma, a batalha implacável entre a racionalidade humana e o instinto predador que, em última instância, habita o Homem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de o *duplo* ser, normalmente, ilustrado por meio de reflexos, cisões e replicação de personagens, como no conto de Gogol, essa não nos parece ser a única forma de manifestação do fenômeno. Afinal, os célebres textos que se dedicaram a essa análise, como os de Otto Rank e Carla Cunha, não limitam o sentido do *duplo*; ao contrário, preveem sua ampliação. Buscamos, nas próprias concepções do termo, averiguar o que o define, de fato. Diante disso, percebemos que o *duplo* é estabelecido como uma duplicação, cisão, multiplicação, espelhamento ou reprodução do ser. Mas que ser é esse? Necessariamente um personagem? Em nosso trabalho, pensamos que não.

Buscamos expandir esse *ser* para a própria construção discursiva. Tomando o discurso e a enunciação em geral como um fazer persuasivo, acreditamos que a duplicação pode se manifestar nos vários elementos desse discurso, e gerar determinados efeitos. No caso de contos fantásticos – usando aqui o termo sem intenção de discutí-lo a fundo – um efeito primordial é o de incerteza, proveniente de discursos múltiplos e contraditórios entre si, o que gera o estranhamento característico daquilo que chamamos insólito, isto é, incomum, não usual. Aplicamos então esse instrumental de análise a quatro contos de Rubens Figueiredo pertencentes ao *Livro dos lobos*, em que o *duplo* age também como estratégia narrativa, reverberada em tempo, lugar, personagens, narrador e enredo.

Tomando como base metodológica pesquisadores que se dedicaram ao tema do *duplo* e do insólito, observamos que, nas narrativas de Figueiredo, o *duplo* está presente, tanto na usurpação de identidade e em competições internas dos personagens, quanto na forma de estratégia discursiva. *Um certo tom de preto* é uma narrativa que traz questões da infância, de fraternidade e maternidade, sob um véu de mistério e até de horror, uma vez que a irmã parece sugar, para dentro de si, a identidade da outra. Ao mesmo tempo, o *duplo* também está no tempo, que se repete com irmãos do passado, os irmãos do presente e a imagem no espelho de um marido do futuro, e no espaço, que reflete a protagonista, representando um espaço subjetivo. Mais que isso, o *duplo* está na própria repetição daquela história, assumidamente recontada alterada pela narradora a cada vez que ela conta.

Em *Os biógrafos de Albernaz*, o *duplo* se dá na forma de uma competição interna que reflete questões sociais, mas invertidas, entre o narrador, cuja perspectiva é adotada, e seu oponente cego. Espaço, tempo e personagens agem como reflexos do sentimento de culpa do protagonista Nestor e geram situações desagradáveis e estranhas, até que culminam com a

transformação do personagem em um cego. Há ainda Albernaz, personalidade a ser biografada, que reflete um pouco de cada biógrafo, encontrando cada vez mais, ao longo do conto, proximidade com o protagonista, já que ambos têm segredos indizíveis.

O terceiro e quarto contos têm em comum um tipo de busca por um ser-primeiro, mais próximo da natureza que da humanidade, cuja existência se dá carregada de mitos originários e lendas sobrenaturais. N' *O caminho de Poço Verde*, a jovem Diana parte em uma saga por um Brasil não só afastado geograficamente de centros urbanos, mas que também representa uma volta ao passado. A desconfortável e estranha viagem encontra um paralelo no processo de amadurecimento da menina, representando as dores e percalços do processo de busca pela própria identidade. Espaços e acontecimentos de influência gótica acentuam o caráter estranho do caminho de Diana, que é, ainda, um rito iniciático, e que vai de espaços mais urbanos até encontrar pessoas que são praticamente troncos de árvore, bebem sangue puro de porco, e uivam como lobos. A doença que a menina contrai vem da terra, e Poço Verde é o espaço limítrofe e do interdito, em que várias possibilidades se encontram e que representa também um retorno humano a essa terra.

As feras encontram ainda mais espaço em *Alguém dorme nas cavernas*. Nessa narrativa, os lobos da segunda geração refletem o ciclo da natureza que também está na Casa e na história de Simão, com Gregório. Portanto, a ideia do retorno presente na natureza encontra seu *duplo* em todos esses discursos mitológicos. Os personagens são *duplos* do discurso bíblico e de outros mitos, como o do licantropo, e ainda os eixos temporais da narrativa, passado e presente, organizam esses diferentes discursos de forma que, por vezes, eles se espelham uns nos outros. Enfim, o homem é um duplo da natureza, dos lobos e das montanhas, ou ainda se quando metamorfoseado em lobo.

Esses espelhamentos, duplicações e paralelos encontrados nas metáforas agem como parte indispensável no discurso que estrutura as narrativas em tela. O resultado, por sua vez, são contos permeados por incertezas, dúvidas e probabilidades que nunca são desfeitas, precisamente por estarem em discursos de duplicidade, heterogêneos e em oposição. Assim também é a identidade pós moderna; múltipla e contraditória. Ela se espelha nos elementos que a cercam e é também um espelho deles. Ou melhor, talvez uma maçaneta cromada, como a de Torres, em que a imagem se altera. Dessa forma, é possível ver ainda, nos contos, as formas dolorosas e estranhas pelas quais se dá, ao longo da vida, o processo identitário.

No discurso do insólito, isso nos é mostrado por determinadas temáticas e também pelas próprias escolhas discursivas e figuras de linguagem. Por isso, norteiam-nos ideias consonantes à poética da incerteza, proposta por I. Bessière, pois vemos no relato fantástico

uma forma de discurso, em que temas e formas se aplicam, e são capazes de promover o jogo de incertezas característico desse discurso. Dentre os possíveis temas e possíveis estratégias que são peças desse jogo, tivemos como foco de pesquisa o *duplo*, que, como vimos, pode agir de uma forma ou de outra, inclusive concomitantemente. Sob uma forma ou outra, nos contos analisados o *duplo* logra em criar discursos dúbios e heterogêneos, acerca dos quais se torna impossível uma solução única.

Compreendemos, dessa forma, que, nos contos em questão, o efeito de estranhamento alcançado pelos contos se deve que promove a impossibilidade de dar apenas uma explicação, certa, aos acontecimentos. Sendo este efeito reconhecidamente parte essencial do relato do insólito, é possível compreender a dimensão da importância, nos contos analisados, dessa estratégia de duplicação no próprio discurso. Se as narrativas insólitas agem como um tipo de jogo que leva seu leitor a jogá-lo nos moldes do fantástico, ou seja, sem a pretensão de ter uma resposta, então as estratégias de duplicação atuam como uma das maneiras de engajar seu jogador em hesitações, tensões e lacunas, que o levarão, em última instância, a viver as incertezas características do fantástico.

Essa tese não altera o cerne da definição do *duplo*, e nem enfraquece a ideia do *duplo* que ocorre com personagens. Pelo contrário, o tema, normalmente tomado como um sócia, pode ser ainda reforçado pelas estratégias de um discurso *duplo*. Mas também há narrativas em que não há sócias ou espelhos, mas que apresentam o *duplo* como estratégia discursiva, e, neste caso, ele aparece ecoado, de várias formas, em outros elementos da narrativa como espaço, tempo e enredo. As possibilidades de duplicação são infindas. Assim, a intenção de nosso trabalho é de fortalecer e diversificar as considerações sobre o *duplo*. Afinal, as interpretações da alma humana, com sua peculiar polissemia, têm um tanto de cristal, que nos desperta curiosidade ao admirar sua beleza de uma ou outra forma, a cada ângulo que se vê.

REFERÊNCIAS

- BATALHA, Maria Cristina. O fantástico como mise-en-scène da modernidade. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2003.
- BATALHA, Maria Cristina. A construção de personagens na obra de Nelson Rodrigues: caricatura e metalepse. In: DINÂMICAS DA PERSONAGEM – COLÓQUIO INTERNACIONAL “FIGURAS DA FICÇÃO 5”. Carlos Reis (org.). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020.
- BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. *Revista FroteiraZ*, São Paulo, n. 9, dez. 2012.
- BÍBLIA SAGRADA. Tradução João Ferreira de Almeida. L.C.C. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/biblia.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2021.
- BITTENCOURT, G. N. da S. O ato de narrar e as teorias do ponto de vista. *Revista Cerrados*, v. 8, n. 9, p. 107–124, 2015. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/1001>. Acesso em: 22 jun. 2021.
- CAMPRA, Rosalba. *Territórios da ficção fantástica*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016.
- CAVALHEIRO, Juciane; FONSECA, Rosa Maria. “O duplo em Borges: Análise dos contos ‘O outro’, ‘O sul’, ‘O inverossímil impostor Tom Castro’ e ‘O morto’”. *Anuário de Literatura*, v. 16, n. 1, p. 154-170, 2011. ISSN: 2175-7917. DOI: 10.5007/2175-7917.2011v16n1p154.
- CAILLOIS, Roger. *Au coeur du fantastique*. [Paris]: Gallimard, 1965. p. 161.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999. Disponível em: <https://teoliteraria.files.wordpress.com/2013/09/culler-literaria.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2021..
- CUNHA, Carla. Duplo. In: CEIA, Carlos. *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/duplo/>. Acesso em: 22 jun. 2021.
- FRANÇA, Júlio. O insólito e seu duplo. In: GARCÍA, Flávio; MOTTA, Marcus Alexandre (org.). *O insólito e seu duplo*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2009.
- FREUD, Sigmund. O inquietante (título original: “das unheimliche”, 1919). In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2010. p. 247- 283. v. 14. História de uma neurose infantil (“O homem dos Lobos”), além do princípio do prazer e outros textos (1917 – 1920).
- FIGUEIREDO, Rubens. *O livro dos lobos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. As metamorfoses do corpo e a construção do fantástico nas narrativas de Murilo Rubião. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (org.). *Murilo Rubião 20 anos depois de sua morte*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A literatura fantástica: Gênero ou modo? *Terra roxa e outras terras* – Revista de estudos Literários, v. 26, p. 1-130, dez. 2013. ISSN 1678-2054. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terroroxa>. Acesso em: 22 jun. 2021.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. FANTÁSTICO – modo. In: DICIONÁRIO Digital do Insólito Ficcional (17 de janeiro de 2019). Disponível em: <http://www.insolitificcional.uerj.br/f/fantastico-modo/>. Acesso em: 12 ago. 2021.

GARCÍA, Flavio; AMARAL, Juliana Cavalcante. Figuração de personagens-título na contística de Nurilo Rubião. *Revista Abusões*, v. 14, 2020. (2021.1)

GARCÍA, Flavio. Insólito ficcional. In: DICIONÁRIO Digital do Insólito Ficcional. Disponível em: <http://www.insolitificcional.uerj.br/i/insolito-ficcional/>. Acesso em: 22 jun. 2021.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2020.

HEATH, Alex. *The double in Gothic Fiction*. [S.l.]: Ryerson University, 2018. Disponível em: <https://editions.covecollective.org/edition/were-wolf/double-gothic-fiction>. Acesso em: 22 jun. 2021.

KNEALE, James. From Beyond: H. P. Lovecraft and the place of horror. *Cultural geographies*, SAGE Publications, v. 13, n. 1, p. 106–126, 2006. Disponível em: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00572172>. Acesso em: 28 jun. 2021.

LIMA, Paulo Branco. Metalepse e sobrevida da personagem Augusto Pèrez em Niebla de Miguel de Unamuno. In: DINÂMICAS DA PERSONAGEM – COLÓQUIO INTERNACIONAL “FIGURAS DA FICÇÃO 5”. Carlos Reis (org.). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020.

NETO, Nefatalin Gonçalves. No princípio, era o duplo. In: ALVAREZ, Aurora Gedra Ruiz; LOPONDO, Lílian (org.). *Leituras do duplo*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011.

PLATÃO. *A república; ou: Sobre a justiça*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Coordenação de Benedito Nunes. Belém: Ed. Universitária da UFPA, 2000.

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

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Tradução de Julián Fuks. 1. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

MECKLED, S. The Theme of the Double: An Essential Element throughout García Márquez Works. *The Crane Bag*, v. 6, n. 2, p. 108-117, 1982. Latin-American Issue.

SAAVEDRA, Javier; VÉLEZ, Rafael. *The other self: Psychopathology and Literature*, 2011. Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/51556878_The_Other_Self_Psychopathology_and_Literature. Acesso em: 22 jun. 2021.

SILVA, Antonia Marly; LEITE, Francisco. *Sob o domínio do duplo*: um estudo comparativo de dois contos de Ignácio de Loyola Brandão. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182018000200297&lng=pt&tlng=pt . Acesso em: 22 jun. 2021.

SOUZA, Roberto Acízelo. *Teoria da literatura*. São Paulo: Editora Ática, 2005.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2017.