



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Alexandra Britto da Silva Velásquez


**O fantástico na prosa contemporânea – o duplo como jogo ficcional
em Rubens Figueiredo**

Rio de Janeiro

2012

Alexandra Britto da Silva Velásquez

**O fantástico na prosa contemporânea – o duplo como jogo ficcional em
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: Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Martins Carneiro

Rio de Janeiro

2012

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

V434 Velázquez, Alexandra Britto da Silva.
O fantástico na prosa contemporânea: o duplo como jogo ficcional em Rubens Figueiredo / Alexandra Britto da Silva Velázquez. – 2012. 105 f.

Orientador: Flávio Martins Carneiro.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Literatura fantástica – História e crítica - Teses. 2. Duplo (Literatura) – História - Teses. 3. Figueiredo, Rubens, 1958- - Crítica e interpretação - Teses. 4. O fantástico na literatura – Teses. 5. Ambiguidade - Teses. 6. O estranho (Psicanálise) – Teses. I. Carneiro, Flávio Martins, 1962-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-344(091)

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

Assinatura

Data

Alexandra Britto da Silva Velásquez

**O fantástico na prosa contemporânea – o duplo como jogo ficcional em
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: Literatura Brasileira.

Aprovada em 27 de março de 2012

Banca Examinadora:

Prof.Dr. Flávio Martins Carneiro (Orientador)
Instituto de Letras da UERJ

Prof.Dr. Flávio Garcia de Almeida
Instituto de Letras da UERJ

Prof.Dr. Alcmeno Bastos
Instituto de Letras da UFRJ

Rio de Janeiro

2012

DEDICATÓRIA

A minha avó Honorina, que tanto me ensinou a desenhar nas nuvens, e perceber no mundo o sobrenatural.

AGRADECIMENTOS

Ao Flávio Carneiro, orientador e amigo, pela paciência e estímulo para a realização deste trabalho.

Aos meus pais, Ione e Antonio, pelo amor e dedicação.

A todos os meus familiares, amigos e ao Grupo Escuta Só.

Ao meu marido, Alan Miguel, pela cumplicidade e companheirismo.

É, isso mesmo, que ninguém se espante, pois os sentimentos humanos são sempre partidos no mínimo em dois, e, se há homens dignos, são apenas seres que conseguem vedar seus compartimentos secretos.

Sérgio Sant'Anna

RESUMO

VELÁSQUEZ, Alexandra Britto da Silva. *O Fantástico na Prosa Contemporânea – o duplo como jogo ficcional em Rubens Figueiredo*. 2012. 105f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

Observamos a questão do duplo na ficção de Rubens Figueiredo e como ele contribui a produção do fantástico na contemporaneidade. Para isso, primeiro, apresentamos a análise de Tzevan Todorov sobre o gênero fantástico, no qual destacamos a multiplicação da personalidade e a ambiguidade na narrativa; e segundo, tratamos, de forma breve, as concepções do duplo na história da literatura, no ensaio filosófico de Clément Rosset e a partir do *unheimlich* de Freud. Adicionalmente utilizamos teóricos como Filipe Furtado, Jean-Paul Sarte, Otto Rank, Remo Ceserani, entre outros. Por fim, analisamos como o duplo aparece no fantástico atual, a partir das narrativas curtas “Nos olhos do intruso”, “Um certo tom de preto”, “Sem os outros”, “A ele chamarei Morzek” e do romance *Barco a seco*, de Rubens Figueiredo. O autor em sua construção ficcional parece mesclar elementos do fantástico clássico com o fantástico moderno e, em suas narrativas é possível notar a presença obsessiva do tema do duplo, o insólito, a ambiguidade, e questões da atualidade que dizem respeito à condição humana.

Palavras-chave: Duplo. Fantástico Clássico. Fantástico Moderno. Fantástico Atual. Ambiguidade. Insólito.

RESUMEN

Observamos la cuestión del doble en la ficción de Rubens Figueiredo y como él contribuye a la producción del fantástico en la contemporaneidad. Para esto, primero, presentamos el análisis de Tzevan Todorov sobre el género fantástico, en el cual destacamos la multiplicación de la personalidad y la ambigüedad en la narrativa; y segundo, tratamos de forma breve las concepciones del doble en la historia de la literatura, en el ensayo filosófico de Clément Rosset y a partir del *unheimlich* de Freud. Adicionalmente utilizamos teóricos como Filipe Furtado, Jean-Paul Sarte, Otto Rank, Remo Ceserani, entre otros. Por fin, analizamos como el doble aparece en el fantástico actual, a partir de las narrativas cortas “Nos olhos do intruso”, “Um certo tom de preto”, “Sem os outros”, “A ele chamarei Morzek” y del romance *Barco a seco*, de Rubens Figueiredo. El autor en su construcción ficcional parece mezclar elementos del fantástico clásico con el fantástico moderno y, en sus narrativas es posible notar la presencia obsesiva del tema del doble, el insólito, la ambigüedad, y cuestiones de la actualidad que dicen respecto a la condición humana.

Palabras clave: Doble. Fantástico Clásico. Fantástico Moderno. Fantástico Actual. Ambigüedad. Insólito.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	O FANTÁSTICO	13
1.1	Gênero e ambiguidade	13
1.2	Os temas do eu e do tu.....	27
1.3	A presença do duplo no tema do eu	30
2	O PROBLEMA DO DUPLO NA LITERATURA	33
2.1	O duplo e seus significados na narrativa	33
2.2	Freud e o desdobramento da personalidade.....	41
2.3	O duplo e a incerteza no fantástico	47
3	O DUPLO NA PROSA DE RUBENS FIGUEIREDO E O FANTÁSTICO ATUAL	49
3.1	No espelho de Rubens Figueiredo.....	49
3.2	O autor nos olhos do intruso - entre a hesitação e a sucessão	57
3.3	O escritor- pintor – além do que se pode olhar	75
	CONCLUSÃO.....	97
	REFERÊNCIAS	101

INTRODUÇÃO

O fantástico na prosa contemporânea pode ser observado em algumas obras de Sérgio Sant'Anna, Nelson de Oliveira, Adriana Lunardi, Max Mallmann e no ficcionista com que trabalharemos mais detidamente aqui: Rubens Figueiredo.

Em linhas gerais, o fantástico atual é uma espécie de reescritura, crítica e inventiva, do fantástico clássico, cultivado sobretudo no século XIX, e do fantástico na modernidade, de molde kafkiano, marcante no século XX. O que os autores contemporâneos têm feito é uma releitura de antigos modelos da tradição do fantástico, investindo num jogo metalinguístico e intertextual que deixa claro não tratar-se de plágio ou influência, mas de uma estratégia ficcional que aposta na *reescritura* como forma de reinvenção do fantástico na contemporaneidade.

Tal concepção há de ficar mais clara para o leitor no capítulo 3, quando trabalharemos particularmente a obra de Rubens Figueiredo.

Olhar para o fantástico na contemporaneidade nos remete ao passado, e se pensamos nas obras de Maupassant, Poe, Hoffmann, analisadas por Tzevan Todorov, na literatura brasileira, lembramos de autores como: Machado de Assis, Álvares de Azevedo, Aluísio Azevedo, que também escreveram narrativas fantásticas no século XIX.

E se o fantástico foi preterido na história da literatura brasileira, considerado como um gênero menor, nos anos 40, parece ter ressurgido na obra de Murilo Rubião, que marcou sua diferença em relação à literatura regionalista que vigorava em nosso país. “Com o livro de contos *O ex-mágico* (1947), Murilo Rubião instaurou no Brasil a ficção do insólito absurdo” (CANDIDO, 2006, p.251). No entanto, vários autores, antes e depois de Rubião, contribuíram com o fantástico, entre eles: Humberto Campos, Orígenes Lessa, Carlos Drummond de Andrade, José J. Veiga e Guimarães Rosa.

No final de 1970, e principalmente na década de 80, o fantástico aparece novamente em narrativas curtas de Lygia Fagundes Telles, Rubens Figueiredo, Sérgio Sant'Anna, reedições de Murilo Rubião, entre outros autores. E o interesse por novas estéticas, por novos caminhos, parece precipitar alguns escritores e pesquisadores ao estudo do fantástico no passado a fim de experimentar tal estética e “reeditá-la” junto a outros gêneros.

No século XXI, há um aumento de interesse pela literatura fantástica e, com isso, novas antologias surgem, como as de Bráulio Tavares, Flávio Moreira da Costa, Maria Cristina Batalha, entre outras, e o fantástico brasileiro é “redescoberto” pelo leitor profissional e pelo leitor comum. Embora não haja um *boom* do fantástico brasileiro, como o *boom* do realismo mágico ocorrido nos anos 60, a partir das obras de Garcia Marquez, Julio Cortázar, Vargas Llosa e Borges, a produção de filmes estrangeiros maravilhosos e fantásticos estimula também o mercado editorial, que lança livros homônimos e incita a procura e a demanda de obras nacionais que tratem deste gênero literário.

Mas, para compreendermos a mudança na história e produção literária do Brasil, é necessário recordarmos, ainda que de forma breve, o que motivou a transição da literatura de 1970, comprometida com a ideologia e os problemas da época, para a literatura de 1980 e 1990, que, com o fim da ditadura, deixou seu caráter combativo e traçou novos caminhos.

Para Terezinha Barbieri, em *Ficção Impura*, a produção literária dos anos 80 e 90 é marcada pelo hibridismo, e a literatura recebe interferência dos meios de comunicação, das artes, do cotidiano, da herança literária e histórica, assim como do mercado editorial. Dessa forma, Barbieri (2003, p.111) afirma: “Mescla de gêneros literários e de múltiplos registros estilísticos dão nova fisionomia ao discurso ficcional do nosso tempo.”

Em “Trocando Máscaras”, Flávio Carneiro (2005) reflete sobre a mudança do foco literário entre os anos 70 e 80 e como isso influencia a produção dos escritores contemporâneos, que nos 80 passam a ter mais liberdade e reinventam novos sentidos para o seu fazer literário.

Os anos 70 significaram nosso último período “utópico”, para usar uma expressão de Haroldo de Campos, o último período em que se teve notícia de um adversário único e bem definido a ser combatido, e a quase imposição, em consequência disso, de uma literatura missionária. Antes, tivemos situação semelhante, embora em outros campos de luta, com os românticos, os modernistas de 22 e os de 30 e a vanguarda concretista – foram, todos, momentos utópicos, de combate estético ou ideológico. Nos anos 80, o escritor não tem mais por quem nem contra quem lutar, e se isso, para alguns, é sinal de certo desamparo e perda de rumo, para outros significa a liberdade de seguir caminhos próprios.¹

¹CARNEIRO, Flávio. “Trocando Máscaras” In: Polêmica Revista Eletrônica. UERJ, Vol. 13, 2005. Disponível em <www.polemica.uerj.br>. Acesso em: 10 de out 2011.

Na contemporaneidade, observamos também a relação do escritor com a mídia e como isso interfere na sua produção literária. Por isso, Barbieri investiga a noção de simulacro, na qual uma sociedade espetacular interfere na linguagem e na criação literária. Conforme ela:

O aparato espetacular da comunicação transforma a informação em espetáculo. [...] A impressão que nos deixa a leitura de narrativas mais recentes é a de estarmos assistindo a atores que representam, em vez de estarmos acompanhando o evoluir de personagens que revelassem profundas experiências de vidas. No show que não pode parar, encartam-se cenas de outros espetáculos: hibridismos, miscigenações e encenações (BARBIERI, 2003, p. 110).

No presente trabalho há uma tentativa de se pensar o fantástico atual em algumas narrativas de Figueiredo, e verificar como o autor dialoga com o fantástico clássico e com o fantástico na modernidade, sem imitá-los, numa reescritura consciente que utiliza o jogo metalinguístico para tratar da obra dentro da obra.

Iniciamos com a apresentação do gênero fantástico a partir de *Introdução à Literatura Fantástica*, de Tzevan Todorov, da qual destacamos a importância do narrador que envolve o leitor e o conduz a hesitação diante do evento sobrenatural, a ambiguidade na narrativa, o uso da verossimilhança como falseamento da realidade, a passagem do mundo real para o sobrenatural, a multiplicação do sujeito que aparece no “tema do eu” e a mudança do fantástico clássico para o fantástico moderno a partir da obra de Kafka.

Posteriormente, utilizamos algumas concepções sobre o duplo encontradas na obra *O real e seu duplo*, de Clément Rosset, e a partir das releituras de *Das Unheimliche*, de Sigmund Freud, para tentarmos compreender como este tema se desenvolve na obra de Figueiredo.

No terceiro capítulo, através de uma leitura interpretativa, analisamos a proposta estética de Figueiredo, buscando entender o modo como ele se relaciona com alguns elementos da literatura fantástica, mistura-os a outros signos da ficção e constrói uma narrativa que mais se aproxima do fantástico na atualidade. Para isso, utilizamos as seguintes obras do autor: “Nos olhos do intruso”, “Um certo tom de preto”, “Sem os outros”, “A ele chamarei Morzek” e *Barco a seco*. O primeiro conto foi publicado na revista *Ficções*, pela Sette Letras, em 1998, e aparece na coletânea *Os cem melhores contos do século*, organizada por Italo Moriconi em 2001. Os

contos “Um certo tom de preto” e “A ele chamarei Morzek” fazem parte de *O livro dos lobos*, publicado em 1994 e reeditado em 2009. “Sem os outros” faz parte do livro de contos *As palavras secretas*, publicado em 1998, e o romance *Barco a seco* foi publicado em 2001.

Além dos autores já citados, Filipe Furtado, Jean-Paul Sartre, Otto Rank, Remo Ceserani, Jorge Luís Borges, Gustavo Bernardo, entre outros, somam a nossa pesquisa.

Longe de afirmarmos alguma verdade sobre as obras de Figueiredo e descobrirmos o que o autor quer dizer em sua escrita, nossa pesquisa é apenas um modo de olhar o tema do duplo e a expressão “fantástico atual” em suas narrativas, assim entramos nos “bosques da ficção”² cientes que:

[...] a glória do leitor é descobrir que um texto pode dizer tudo, exceto o que seu autor queria que dissessem; assim que se alega a descoberta de um suposto significado, temos a certeza de que não é o verdadeiro; o verdadeiro é um outro e assim por diante; os *hylícs* - os perdedores – são aqueles que terminam o processo dizendo “compreendi.”
O leitor real é aquele que compreende que o segredo do texto é seu vazio (ECO, 2005, p.46).

² “Bosques da ficção” é parte do título do livro *Seis passeios pelos bosques da ficção*, de Umberto Eco. “‘Bosques’ é uma metáfora para o texto narrativo, não só para o texto de contos de fadas, mas para qualquer texto narrativo”. Segundo Eco, essa metáfora foi criada por Borges. ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.12.

1 O FANTÁSTICO

1.1 Gênero e ambiguidade

Ao tratar o fantástico como gênero, Tzevan Todorov (1970), em *Introdução à Literatura Fantástica*, busca uma espécie de sistematização do fantástico, e o distingue da literatura real-naturalista e dos gêneros maravilhoso e estranho.

De acordo com Todorov, é na ambiguidade que o fantástico acontece, quando a personagem hesita entre um fato sobrenatural e uma explicação racional e o leitor (implícito), ao se identificar com a personagem, também é levado a duvidar. Para Todorov (2008, p.47-48): “O fantástico, como vimos, dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da “realidade”, tal qual existe na opinião comum.”

A apresentação da história em primeira pessoa é uma característica comum à narrativa fantástica e implica a identificação e hesitação do leitor. Lembremos então que, para Todorov (2008, p.37): “a hesitação do leitor é a primeira condição do fantástico” e que o leitor deve se identificar “com uma personagem particular.”

Em “*Aminadab*, ou o fantástico considerado como uma linguagem”, Sartre (2005, p.143) expõe: “Ora sabe-se que o leitor começa a leitura identificando-se com o protagonista do romance. É este então que, ao nos emprestar seu ponto de vista, constitui a única via de acesso ao fantástico.”

Além da narrativa em primeira pessoa, é comum a presença de “destinatários explícitos” ou “ouvintes diretos” e Ceserani (2006, p.69) afirma que: “Estes destinatários ativam e autenticam ao máximo a ficção narrativa, e estimulam e facilitam o ato de identificação do leitor implícito com o leitor externo do texto.”

Ainda sobre a narrativa em primeira pessoa, sobre o uso do eu, Todorov demonstra como isto contribui ao gênero fantástico pelo fato de o leitor se identificar com o narrador ou personagem que se apresenta como um homem comum dentro de um espaço e tempo que se assemelham ao espaço e tempo da narrativa realista.

[...] a primeira pessoa “que conta” é a que permite mais facilmente a identificação do leitor com a personagem, já que, como se sabe, o pronome “eu” pertence a todos. Além disso, para facilitar a identificação, o narrador

será um “homem médio” em que todo (ou quase todo) leitor pode se reconhecer. Penetra-se assim da maneira mais direta possível no universo do fantástico. A identificação que evocamos não deve ser tomada por um jogo psicológico individual: é um mecanismo interior ao texto, uma inscrição estrutural (TODOROV, 2008, p.92).

A narrativa de memória sob um único ponto de vista assume um caráter confidencial, e, através do único testemunho, o leitor tem acesso ao evento sobrenatural. E embora a narrativa em primeira pessoa aproxime e envolva o leitor, ela não conduz à realidade, mas sim a uma realidade *criada*.

Constata-se que o envolvimento do leitor com a obra é imprescindível para que haja o fantástico. De acordo com Todorov (2008, p.37): “O fantástico implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados” .

A visão ambígua do leitor é o que permite a hesitação, pois, se o leitor acreditar em tudo que lhe for apresentado, se distancia do objeto do fantástico. O mesmo se dá se ele não for capaz de acreditar em nada que lhe for apresentado. Segundo Todorov:

“Cheguei quase a acreditar”: eis a fórmula que resume o espírito do fantástico. A fé absoluta como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida (TODOROV, 2008, p.36).

Diante da ambiguidade, o leitor experimenta então uma dupla hesitação. A primeira, que se dá ao se identificar com a personagem que duvida do evento sobrenatural, e a segunda, que se dá em relação à narrativa apresentada, visto que o leitor estabelece um pacto com o narrador.

Ao constatarmos, segundo a análise de Todorov, que o fantástico depende de uma visão ambígua e que diante do evento sobrenatural o personagem hesita e o leitor, ao se identificar com o personagem, também hesita, o narrador incita o leitor a desconfiar do evento que ainda será apresentado.

O papel do narratário tratado por Todorov, e desenvolvido por Filipe Furtado, é também relevante à narrativa fantástica para a identificação do leitor real com o narratário (leitor fictício). Para Furtado, o narratário não só orienta o leitor, mas faz toda a diferença por estar presente no discurso, seja participando diretamente da história como personagem, seja como destinatário.

No entanto, se para Todorov a definição do gênero fantástico tem como base a hesitação do narrador e do narratário, para Furtado isso não é suficiente para definir uma narrativa fantástica. Para ele, uma narrativa fantástica se distingue das demais narrativas por sustentar a condição dubitativa, e o leitor apenas é comunicado, e se submete à ambiguidade, diante de fatos que não podem ser explicados, nem resolvidos.

Assim, um texto só se inclui no fantástico quando, para além da ambiguidade, a mantém ao longo da narrativa, comunicando-a às suas estruturas e levando-a a reflectir-se em todos os planos do discurso. Daí que, como se procurará adiante, o gênero não seja inteiramente definível, como pretende Todorov, pela hesitação perante a fenomenologia insólita representada através do narratário. Longe de ser o traço distintivo do fantástico, a hesitação do destinatário intratextual da narrativa não passa de um mero reflexo dele, constituindo apenas mais uma das formas de comunicar ao leitor a irresolução face aos acontecimentos e figuras evocados. Por isso mesmo, como todas as outras características do gênero (a começar pelo tratamento, que lhe é específico, da própria temática meta-empírica), a função do narratário terá de subordinar-se, servindo-a, à ambiguidade fundamental que o texto deve veicular (FURTADO, 1980, p. 40-41).

Se observarmos “O Horla” (primeira versão), de Guy de Maupassant, as narrativas encaixadas no conto nos levam à presença de um narrador que nos introduz a história, e a um segundo narrador que participa do fato narrado e o expõe aos narratários como a convencê-los ou provocá-los em relação ao evento sobrenatural ocorrido.

Recordemo-nos em parte da narrativa de Guy de Maupassant que nos leva para o campo do inexplicável. No conto, um homem foi internado como louco por acreditar que um ser invisível, o Horla, aparece em seu quarto pelas noites e toma seu leite, sua água, come sua comida e suga sua vida. O homem é apresentado pelo próprio médico a um grupo de interesse, a fim de narrar sua experiência com o sobrenatural, para que o grupo auxilie na análise e diagnostique se é um caso de loucura, ou se o evento de fato ocorreu diante das provas apresentadas e narradas. Este grupo, formado pelos colegas do Dr. Marrande (o alienista) e mais quatro sábios, representa o destinatário, representa os narratários intradiegticos, com os quais os leitores reais podem se identificar.

- Meus senhores, sei por que estão reunidos aqui e estou pronto para contar-lhes a minha história, como me pediu o meu amigo e doutor Marrande. Durante muito tempo, julgou-me louco. Hoje duvida. Dentro de

algum tempo, todos saberão que tenho um espírito tão são, lúcido e perspicaz quanto o dos senhores, infelizmente para mim, para os senhores e para toda a humanidade (MAUPASSANT, 1997, p. 71-72).

É interessante notar que nesta narrativa o evento sobrenatural ocorre muitas vezes na parte da noite, quando o narrador-personagem dorme. E quando está acordado, o “Horla”, apesar de invisível, se manifesta num espaço restrito ao quarto, quando o narrador-personagem se encontra sozinho, sem uma testemunha que possa apresentar outra versão do fato. É também no ambiente de natureza selvagem, propício a acontecimentos “estranhos”, que numa manhã o “Horla” age. O tempo é marcado pelo presente da narrativa e pelo *flashback*, quando o narrador se lembra do evento sobrenatural e das suas consequências.

A narrativa conduz à dúvida, que não se resolve no final da história, até mesmo porque a personagem busca para justificar o evento sobrenatural uma compreensão racional, e não soluciona o mistério que se apresenta no âmbito meta-empírico.

A hesitação da narrativa é capaz de provocar no destinatário uma espécie de hesitação diante da ambiguidade do texto, pois ora é possível pensar que tudo não passa de uma neurose do narrador (que se encontra sob tratamento psiquiátrico), e de uma histeria coletiva, ora nos debruçamos sobre a possibilidade da existência de um ser sobrenatural que invade o lugar citado, na França (Rouen). E não só na França, pois o texto tenta documentar, através de jornais do Rio de Janeiro, a ocorrência do mesmo caso na cidade de São Paulo. O fato de o médico estar a par, e ter verificado o caso com outros moradores da mesma cidade do então paciente, também gera inquietação e dúvida sobre o evento sobrenatural.

Ao fim da narrativa, não chegamos a uma explicação racional ou à solução para o problema e permanecemos no universo do fantástico. Neste exemplo, segundo Todorov, podemos notar que o personagem é colocado à prova por todo o tempo e a narrativa mantém o seu caráter ambíguo.

Outra questão relevante para Todorov em sua análise acerca do fantástico é a distinção de tal gênero do estranho e do maravilhoso - gêneros vizinhos.

Se diante de um acontecimento insólito a hesitação do leitor e do personagem é a condição *sine qua non* para que haja o fantástico, a explicação racional dos fatos ocorridos, a solução do problema, transporta o leitor para a realidade, e o texto que antes parecera fantástico se integra ao gênero estranho. Ou se, ainda, os

fenômenos que antes pareciam sobrenaturais se mostram numa nova espécie de lei natural, como no caso de animais falantes dos contos de fadas, o mesmo texto se integra ao gênero maravilhoso.

No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma contudo uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso (TODOROV, 2008, p. 47-48).

Filipe Furtado, por sua vez, complementa a definição de Todorov acerca do fantástico, o estranho e o maravilhoso, e afirma que a ambiguidade na narrativa fantástica é o principal fator que o distingue dos gêneros vizinhos.

Assim, enquanto o maravilhoso se decide por um mundo arbitrariamente alucinado sem aventar os motivos da sua escolha, o estranho mantém a incerteza durante um certo tempo, acabando por negar a existência de qualquer fenômeno alheio à vigência das leis naturais. Nenhuma narrativa neles integrada deixa, pelo menos no final, qualquer dúvida sobre o tipo de universo que encena. Só o fantástico não propõe qualquer dúvida para o debate, antes ampliando a indefinição ao fazer-se constantemente eco dela. Estas diferenças que demarcam entre si os três gêneros também se evidenciam, naturalmente, nas relações que os textos pertencentes a cada um mantêm com o seu destinatário real, o leitor. Como se acentuou antes, o maravilhoso não pretende levá-lo a aceitar como reais as personagens e os acontecimentos impossíveis que encena, enquanto o estranho, o faz apenas até dado ponto, retractando-se depois. Já o fantástico, sem o orientar em definitivo para qualquer decisão, procura suscitar nele um permanente estado de dúvida perante o conteúdo da intriga (FURTADO, 1980, p. 40).

O efeito do fantástico, segundo Todorov, pode se limitar também a uma parte do texto e pode ainda haver uma espécie de hibridismo entre os gêneros vizinhos, aparecendo assim, além do fantástico, do estranho e do maravilhoso, o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso.

No fantástico, observamos também que é preciso identificar o cotidiano, lidar com a realidade e com as leis da natureza, para que depois ocorra a ruptura com o evento estranho, sobrenatural. E o lugar e o tempo devem parecer reais para que se dê a ruptura. Para isso, o fantástico utiliza categorias de tempo e espaço ligadas à estrutura real-naturalista. E “Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar” (TODOROV, 2008, p.30).

Ainda sobre esta questão, Sartre (1968, p.120) pontua e parece concordar com Todorov: “Se eu estiver ‘às avessas’ num mundo ‘às avessas’, tudo me parece ‘direito’. Se, por conseguinte, eu habitasse, sendo eu mesmo fantástico, num mundo fantástico, não poderia de nenhum modo considerá-lo fantástico.”

Parece-nos, então, que no fantástico a narrativa desenhada utiliza uma espécie de espaço-tempo real, falseia mesmo o real, para melhor obter o efeito sobrenatural, como afirma Furtado, sem, contudo, utilizar a lógica do mundo real.

Na segunda versão de “O Horla”, de Maupassant, observamos uma escrita em forma de diário e, aos poucos, a narrativa de memória que parece realista dá lugar à revelação do ser invisível, e transporta o destinatário para o espaço do sobrenatural e para o espaço da dúvida.

8 de maio- Que dia lindo! Passei toda a manhã deitado na relva, na frente da minha casa, sob o enorme plátano que a cobre, a abriga e a sombreia por inteiro. Gosto deste lugar e gosto de viver aqui porque aqui tenho minhas raízes [...] 12 de maio - Estou com um pouco de febre há alguns dias; sinto-me adoentado, ou talvez me sinta triste.[...] 25 de maio – Nenhuma mudança! Meu estado, realmente, é estranho! À medida que a noite se aproxima, uma inquietação incompreensível me invade, como se a noite, para mim, ocultasse uma terrível ameaça. [...] 6 de julho – Estou ficando louco. Outra vez beberam toda a minha garrafa, essa noite – ou melhor, eu a bebi! Mas fui eu? Quem terá sido? Quem? Ah! Meu Deus! Estou ficando louco! Quem irá me salvar? [...] 6 de agosto – Desta vez, não estou louco. Eu vi...eu vi...Eu vi...eu vi...! (apud COSTA, 2006, p.239-252).

Ainda é interessante observar que o tempo e o espaço do cotidiano são atravessados pelo tempo e espaço do mundo sobrenatural, e que o “herói”, segundo Olga Reimann, “sente contínua e distintamente a contradição entre os dois mundos, o do real e do fantástico, e ele próprio fica espantado diante das coisas extraordinárias que o cercam” (apud TODOROV, 2008, p.31).

Em *A Construção do Fantástico na Narrativa*, ao tratar da literatura do sobrenatural e, mais especificamente, da narrativa fantástica, Filipe Furtado colabora com as afirmações de Todorov e Sartre:

[...] qualquer narrativa fantástica encena invariavelmente fenômenos ou seres inexplicáveis e, na aparência, sobrenaturais. Por outro lado, tais manifestações não irrompem de forma arbitrária num mundo já de si completamente transfigurado. Ao contrário, surgem a dado momento no contexto de uma acção e de um enquadramento espacial até então supostamente normais (FURTADO, 1980, p.19).

No mesmo estudo, Furtado chega a citar críticos que reiteram esta característica comum à literatura fantástica, como Roger Callois, que vê no fantástico a capacidade de romper com a ordem instituída e reconhecida; e Louis Vax, que afirma que o fantástico “exige a irrupção dum elemento sobrenatural num mundo dominado pela razão” (apud FURTADO, 1980, p.19).

Nota-se que a literatura fantástica, não-realista, depende de um mundo verossímil, para que o efeito do sobrenatural e a “subversão do real”, de acordo com Furtado, ocorram de fato.

Filipe Furtado destaca ainda fragmentos de *L'inquiétante étrangeté*, tradução francesa de *Das Unheimliche, O Estranho*, de Freud, feita por Marie Bonaparte e Mme.E.Marty, que mostram como o espaço realista colabora para com o evento sobrenatural.

Tudo se passa de modo diferente quando o autor parece manter-se no terreno da realidade vulgar. Ele reúne então todas as condições fundamentais para fazer nascer na vida real o sentimento da inquietante estranheza... fazendo surgir incidentes que, na realidade, não poderiam acontecer ou aconteceriam muito raramente. Por assim dizer, leva a nossa superstição, supostamente reprimida, a trair-se; engana-nos, prometendo a realidade comum e, não obstante, saindo dela. Nós reagimos as suas ficções como faríamos perante acontecimentos que nos dissessem respeito; quando nos apercebemos da mistificação, é tarde de mais: o autor já atingiu o seu objetivo (apud FURTADO, 1980, p.43).

Como vemos, para Freud, o autor é capaz de enganar o leitor ao pintar um cenário real e se transportar para fora dele, e também é quem cria um ambiente “real”, ordinário, a fim de provocar no leitor, diante do evento insólito, o “sentimento de estranheza”.

Dado o cenário real-naturalista para o desenvolvimento da ficção fantástica, ressaltamos dois aspectos que se inscrevem nesta forma de narrativa. Um deles serve à ruptura da realidade pelo evento sobrenatural, aumentando o efeito sobre a narrativa e a hesitação do leitor. O segundo serve para intensificar o mistério, envolver o leitor numa espécie de falsa atmosfera do real para melhor conduzi-lo ao ponto culminante.

A fim de observar como o autor constrói num cenário realista a trama de uma obra fantástica, tomamos como exemplo as descrições detalhadas de Poe em “William Wilson”, que colaboram com a integração do leitor à obra e o prepara para o evento insólito, pois, à medida que descreve o espaço, aguça gradativamente a expectativa do leitor.

A sala de aulas era a mais vasta da casa e do mundo, não podia eu deixar de pensar. Era muito comprida, estreita e sombriamente baixa, com janelas em ogivas e o forro de carvalho. A um canto distante, e que inspirava terror, havia um recinto quadrado de dois a três metros, abrangendo o sanctum "durante as horas de estudo" do nosso diretor, o Reverendo Dr. Bransby. Era uma sólida construção, de porta maciça; e, ao abri-la na ausência do Mestre Escola, teríamos todos preferido morrer de *la peine forte et dure* (apud COSTA, 2006, p.292).

A mesma “técnica”, se assim chamarmos, a fim de conduzir o leitor ao clímax da narrativa, pode ser observada em “As Formigas”, de Lygia Fagundes Telles (1997, p.137): “Quando minha prima e eu descemos do táxi, já era quase noite. Ficamos imóveis diante do velho sobrado de janelas ovaladas, iguais a dois olhos tristes, um deles vazado por uma pedrada. Descansei a mala no chão e apertei o braço da prima. – É sinistro.”

Esta forma de narrar, presente no fantástico denominado “clássico” ou “tradicional”, contribui para a teoria da intriga, na qual o texto caminha para o ponto culminante. Conforme afirma Todorov (2008, p.95): “Para Edgar Poe, a novela se caracteriza pela existência de um efeito único, situado no fim da história; e pela obrigação de todos os elementos da novela contribuírem para este efeito.”

Abaixo encontramos o exemplo a partir de trechos selecionados de “Uma aparição”, de Guy de Maupassant. Na história contada, rememorada por um senhor de oitenta e dois anos, o mesmo, a pedido de um amigo, vai a um castelo abandonado retirar os documentos do quarto, onde a esposa desse amigo morrera há anos.

Esta história transtornou-me de tal maneira o espírito, lançou-me numa perturbação tão profunda, tão misteriosa, tão pavorosa, que nunca a contei (apud TAVARES, 2007, p.266).

A propriedade parecia abandonada nos últimos vinte anos (apud TAVARES, 2007, p.269).

O aposento era tão escuro que inicialmente não consegui ver nada. Detive-me, tomado de repente pelo cheiro de mofo dos cômodos vazios e condenados, dos quartos em abandono (apud TAVARES, 2007, p.270).

Mas, ao cabo de um minuto, um outro movimento, quase imperceptível, fez-me sentir por toda a pele um pequeno calafrio desagradável (apud TAVARES, 2007, p.271).

Eu acabava então de descobrir o segundo maço de papéis, e quando encontrei justamente o terceiro, um longo e penoso suspiro, lançado contra meu ombro, me fez dar um salto exagerado a dois metros dali (apud TAVARES, 2007, p.271).

Uma mulher vestida de branco olhava para mim, de pé, atrás da poltrona na qual eu estivera sentado um segundo antes (apud TAVARES, 2007, p.271).

Se, por um lado, encontramos no fantástico clássico uma espécie de modelo ascendente na narrativa que conduz ao clímax, por outro lado, no fantástico moderno, se assim o chamarmos, encontramos a partir de “A metamorfose”, analisada por Todorov, a naturalização do absurdo, onde o extraordinário é o próprio homem.

Kafka se inscreve então no fantástico moderno se assim o classificarmos a fim de diferenciá-lo da narrativa fantástica tradicional ou clássica.

Ao pensarmos no “fantástico moderno”, partimos, então, do pressuposto de que o mesmo inaugura uma nova lógica, onde não caminhamos do natural ao sobrenatural (fantástico clássico), mas, sim, nos inscrevemos num espaço insólito, onde tudo é possível, inclusive, questionar o próprio fazer literário.

Contudo, faz-se necessário uma pontuação no que concerne ao papel do sujeito no fantástico, pois, se antes o herói tinha uma vida real e era surpreendido pelo acontecimento sobrenatural, na modernidade, o próprio homem se caracteriza como um ser fantástico. “O homem normal é precisamente o ser fantástico; o fantástico torna-se a regra, não a exceção” (TODOROV, 2008, p.181).

A partir do fantástico moderno há uma mudança na relação do narrador com o leitor. Para o teórico em questão, na obra de Kafka, não há mais a identificação do leitor com o narrador e ou personagem, assim como não há mais espaço para a hesitação do leitor. “A narrativa kafkiana abandona aquilo que tínhamos designado como a segunda condição do fantástico: a hesitação representada no interior do texto, e que caracteriza especialmente os exemplos do século XIX” (TODOROV, 2008, p.181).

Dessa forma, podemos pensar que, se o papel do herói muda, o leitor também não é mais o mesmo. O que Todorov confirma, pois, para ele, na obra de Kafka, o leitor se integra totalmente à ficção e se exclui da própria realidade para entrar num espaço absurdo, onde não cabe hesitação, mas adaptação. “É o leitor que sofre aqui o *processus* de adaptação: colocado inicialmente diante de um fato sobrenatural, acaba por reconhecer sua “naturalidade” (TODOROV, 2008, p.180-181).

De acordo com o exemplo de Todorov, observamos que n' "A Metamorfose", de Kafka, o sobrenatural que se dá no início da narrativa é naturalizado no cotidiano do personagem principal, como uma verdade interna. Neste caso, o leitor é surpreendido pela adaptação de Gregor Samsa à nova forma de vida e sua resignação, embora haja sofrimento, tanto pela nova forma física que lhe causa dor, quanto pela rejeição dos pais e da irmã.

Daí o homem comum passar a ser fantástico e o problema se transferir para o campo filosófico e até sociológico, já que o homem perde a sua "utilidade" social.

No conto, ao se transformar em inseto, Gregor não vai trabalhar, perde o emprego, diante da sua nova condição, presenciada pelo próprio gerente, e deixa de prover os pais e a irmã. Mas adiante, condenado ao confinamento e solidão no próprio quarto, Gregor cada vez mais age diante do novo corpo e percebe o mundo a sua volta como um inseto, e se torna um fardo para a própria família.

Numa passagem da narrativa, na voz da irmã reconhecemos a indignação da família de Gregor e como esse fato pode ser comparado e aproximado à vida real, se assim o interpretarmos, quando o indivíduo que sustenta a família se encontra desempregado e passa a ser visto como um inútil. Assim, a transformação do homem em inseto constitui a subtração do homem no meio em que vive. De filho responsável e dedicado ao trabalho, Gregor passa a ser visto como um "bicho repugnante", como um parasita, do qual todos querem se livrar.

"Que vá embora", a irmã gritou, "é o único jeito, pai. Basta se livrar do pensamento de que é Gregor. Ter acreditado nisso durante tanto tempo, essa no fundo é nossa desgraça. Mas como essa coisa pode ser o Gregor? Se fosse o Gregor, já teria entendido há muito tempo que é impossível a convivência das pessoas com um bicho desses, e teria partido por vontade própria. Então não haveria mais irmão, mas podíamos seguir tocando a vida e preservar sua memória. Mas assim, fica esse bicho nos seguindo, expulsa os inquilinos, com certeza quer tomar o apartamento e nos deixar dormindo na rua. Olha aí, pai", ela gritou de repente, "lá vem ele de novo!" E num pânico de todo incompreensível para Gregor, a irmã deixou até a mãe de lado, chegou mesmo a empurrar sua cadeira, como se preferisse sacrificar a mãe a ficar perto dele, e correu atrás do pai que também se levantou, provocado única e exclusivamente pelo comportamento dela, e posicionou os braços a meia altura à sua frente, na tentativa de protegê-la (KAFKA, 2009, p.100).

É importante destacar que, para Todorov, a narrativa de Kafka se aproxima do universo do maravilhoso e do estranho, e que ele interfere na estrutura até então observada no fantástico, pois, se antes a narrativa partia de uma normalidade para

que houvesse a transgressão das leis da natureza, em Kafka, o mundo apresentado já é anormal e possui suas próprias leis.

Kafka “inaugura”, segundo Todorov, uma nova estrutura da narrativa fantástica, pois rompe com os postulados do que chamamos fantástico clássico, e se afasta da hesitação construída na relação entre texto, narrador e leitor. Assim, o escritor colabora para uma nova lógica no gênero fantástico.

Em primeiro lugar, o acontecimento estranho não aparece depois de uma série de indicações indiretas, como o ponto mais alto de uma gradação: ele está contido em toda a primeira frase. A narrativa fantástica partia de uma situação perfeitamente natural para alcançar o sobrenatural, “A Metamorfose” parte do acontecimento sobrenatural para dar-lhe, no curso da narrativa, uma aparência cada vez mais natural; e o final da história é o mais distante possível do sobrenatural (TODOROV, 2008, p. 179).

A partir desta obra kafkiana, nos aproximamos de uma interpretação alegórica, o que é contestado por Todorov, pois, para ele, se o leitor interpreta a obra de forma alegórica ou poética, pode aceitar uma explicação natural e coerente, e se afasta do gênero fantástico, onde é preciso a hesitação. E Furtado desdobra a advertência de Todorov em relação à leitura alegórica ou poética feita pelo narratário e cita o caso de Kafka.

De facto, embora, entre essas duas modalidades de abordagem do texto fantástico, a “alegórica” seja por certo a mais perigosa, tanto uma como outra constituem tipos de explicação racional particularmente fatais ao gênero pelo que deverão estar por completo vedadas ao narratário ou a outra figura fictícia que reproduza o papel deste (FURTADO, 1980, p.79).

E completa:

Por vezes, contudo, o respeito pela literalidade do texto fantástico é difícil de manter pois, como já se apontou, ele pode permitir ou promover uma liberdade interpretativa que furte aos padrões da leitura instituídos através do papel do narratário. Deste modo, torna-se difícil supor, por exemplo, uma abordagem integralmente fantástica de *Die Verwandlung* de Kafka, muito embora a narrativa encene uma óbvia transgressão do real. Com efeito, os indícios detectáveis no texto quanto à presumível reacção do narratário apontam para uma aceitação natural e quase indiferente da ocorrência meta-empírica em si (a transformação de um homem em insecto), nunca se esboçando de forma clara a perplexidade inerente ao gênero. Assim a obra foge para a parábola, convidando o leitor a enveredar pela interpretação alegorizante. Daí não ser integrável no gênero, embora encene temática claramente extranatural e não racionalizada de forma explícita (FURTADO, 1980, p.79).

É comum encontrarmos na ficção fantástica moderna um mundo absurdo, mas ao mesmo tempo ordenado por uma lógica interna. Esta característica pode ser observada tanto n' "A Metamorfose" em Kafka quanto no "Ex-mágico da Taberna Minhota" e em "Teleco, o coelhinho", de Murilo Rubião, onde o mágico e o coelho (seres fantásticos) se transformam em seres normais, o mágico entra para o funcionalismo público para poder morrer aos poucos e o coelho, que parece desejar ser humano, se transforma numa criança morta.

Certa manhã, ao despertar de um sonho inquieto, Gregor Samsa descobriu-se em sua cama transformado num insuportável inseto. Deitado de costas, duras como um casco, ele viu, ao erguer um pouco a cabeça, sua barriga arredondada, pardacenta, repartida por pregas arqueadas, do alto da qual a coberta, já quase toda caída, escorregava. Diante de seus olhos moviam-se desesperadas suas várias pernas, ridiculamente finas em comparação com suas proporções de antes (KAFKA, 2009, p.31).

Às vezes, sentado em algum café, a olhar cismativamente o povo desfilando na calçada, arrancava do bolso pombos, gaivotas, maritacas. As pessoas que se encontravam nas imediações, julgando intencional o meu gesto, rompiam em estridentes gargalhadas. Eu olhava melancólico para o chão e resmungava contra o mundo e os pássaros (RUBIÃO, 2010, p.24).

Uma frase que escutara por acaso, na rua, trouxe-me nova esperança de romper em definitivo com a vida. Ouvira de um homem triste que ser funcionário público era suicidar-se aos poucos (RUBIÃO, 2010, p.24).

Alguns dias transcorridos, perdurava o mesmo caos. Pelos cantos a tremer, Teleco se lamuriava, transformando-se seguidamente em animais os mais variados. Gaguejava muito e não podia alimentar-se, pois a boca, crescendo e diminuindo, conforme o bicho que encarnava na hora, nem sempre combinava com o tamanho do alimento. Dos seus olhos, então, escorriam lágrimas que, pequenas nos olhos miúdos de um rato, ficavam enormes na face de um hipopótamo (RUBIÃO, 2010, p.59).

Na última noite, apenas estremeia de leve e, aos poucos, se aquietou. Cansado pela longa vigília, cerrei os olhos e adormeci. Ao acordar, percebi que uma coisa se transformara nos meus braços. No meu colo estava uma criança encardida, sem dentes. Morta (RUBIÃO, 2010, p.59).

Num "mundo às avessas", como expõe Sartre, a presença do homem insatisfeito é notória, e a crítica parece se constituir não por um evento externo ao personagem que o leva à suspensão e à hesitação, mas pela própria condição do homem que se torna um homem-objeto ou um "homem-utensílio", como nos diz Sartre e observamos na trajetória do "Ex-mágico" e no tédio que isto lhe causa. E Sartre (2005, p.117) pontua: "Remetido do utensílio ao homem, por sua vez, não é mais do que um meio."

Em *No País do Presente*, Flávio Carneiro cita uma passagem do livro *Mário e o pirotécnico aprendiz: cartas de Mário de Andrade a Murilo Rubião*, na qual Mário de Andrade compara Kafka a Rubião, e nos dá ferramentas para uma melhor compreensão da relação do leitor com o fantástico moderno.

Mário aponta, para uma das características da boa narrativa fantástica: ao estranhamento inicial, segue-se, por parte do leitor, uma aceitação dos fatos como eles são. Constrói-se meticulosamente um mundo com regras próprias, cujo funcionamento vai se revelando aos poucos e sob o qual age uma certa lógica diferente – às vezes nem tanto – daquela a que estamos habituados. O mundo fantástico, então, mostra-se viável, ainda que inusual (2005, p.62).

Para Davi Arrigucci Jr., o escritor Murilo Rubião, assim como Kafka, possui uma lógica do absurdo, através da qual seus personagens não se espantam com o insólito e consideram naturais os fatos sobrenaturais.

Como em Kafka, o que primeiro pode espantar o leitor de Murilo é que suas personagens principais, a exemplo do ex-mágico, não se espantam nunca, apesar do caráter insólito dos acontecimentos que vivem ou presenciam. (ARRIGUCCI,1981, p.10).

Esta lógica, ao que parece, pode colaborar com a integração do leitor, que no início se surpreende, mas depois se adapta e passa a buscar um sentido na obra. Porém, para Arrigucci, o leitor se mantém em suspensão:

A consideração natural de fatos sobrenaturais, essa espécie de paralisação de surpresa, certamente encontrará um eco oposto em quem lê desprevenido: o susto e, logo, a desconfiança de ser objeto de burla, vítima do ilusionismo do mágico. Ou então, o assombro será, como sempre, o começo da busca do sentido (ARRIGUCCI,1981, p.10).

Podemos pensar ainda que na lógica invertida e comum ao fantástico moderno, o irreal pode passar a ser aceito pelo leitor implícito como real e o fantástico pode ser naturalizado no cotidiano, pois, se nos voltarmos para as questões existenciais delineadas por Sartre no livro *Situações I*, que contém ensaios escritos entre 1933 e 1945, podemos encontrar relações de semelhança entre o absurdo da obra de Kafka e Rubião.

Como já foi colocado, o fantástico moderno delineado por Kafka e Rubião parece tomar outros rumos em relação à linguagem, à estrutura do gênero, e em relação à reflexão do “mundo às avessas” desenvolvido por Sartre. Se pensarmos que, na história da literatura, o fantástico, ao longo de sua existência, trata dos

limites entre o imaginário e o real, o mesmo se dá na modernidade e na contemporaneidade, ainda que por outro viés.

Recordemo-nos que para Todorov a hesitação outrora encontrada no fantástico do século XIX dá lugar na obra de Kafka à adaptação, e não acontece, segundo o teórico, a passagem do natural para o sobrenatural, mas sim “a passagem do sobrenatural ao natural” (TODOROV, 2008, p.179).

Olhar para o fantástico implica, porém, pensá-lo enquanto gênero ou modo. Se, por um lado, Todorov se deteve na verificação e sistematização do gênero, Filipe Furtado distingue o gênero fantástico do modo fantástico.

Por um lado, temos o gênero fantástico, marcado por seu caráter dubitativo:

[...] o fantástico mantém uma atitude ambígua perante as manifestações extranaturais, evitando ou deixando em suspenso qualquer decisão categórica sobre a sua eventual coexistência com a natureza conhecida e nunca evidenciando de forma unívoca uma plena aceitação ou rejeição delas. Assim, o traço distintivo fundamental deste gênero perante os que lhe estão próximos consiste no facto de evocar e manter uma atitude dubitativa, perplexa, e sobretudo, ambígua, perante o metaempírico. Tal característica radica até certo ponto no facto de o fantástico haver tomado forma várias décadas após o estranho. [...] Assim, desde o tipo de metaempírico evocado pela obra, tudo nela existe, se articula e organiza em função de um objectivo primordial: criar e manter até ao final da acção, levando-a a perdurar após a leitura, a ambiguidade inerente ao fantástico.³

Por outro, temos o modo fantástico, que trata da literatura fantástica ou fantasiosa, em oposição à realista, e abarca os gêneros fantástico, maravilhoso e estranho.

[...] o modo fantástico abrange [...] pelo menos a maioria do imenso domínio literário e artístico que, longe de se pretender realista, recusa atribuir qualquer prioridade a uma representação rigorosamente “mimética” do mundo objectivo. Recobre, portanto, uma vasta área a muitos títulos coincidente com a esfera genealógica usualmente designada em inglês por *fantas*. Torna-se, a propósito, curial encarar os intuitos representacionais da globalidade da literatura como subdivisíveis *grosso modo* em duas gigantescas esferas que se poderiam denominar icástica ou realista, por um lado, e fantástica ou fantasiosa, por outro. Justifica-se igualmente lembrar as múltiplas obras abrangidas pela segunda se repartem por diferentes gêneros (entre os quais o maravilhoso, o estranho e o fantástico), assim como por certas zonas-limite do misterioso. [...] com base nas diferentes reacções perante o metaempírico adoptadas nas obras, é possível, divisar no modo fantástico algo como um espectro ou um *continuum* suscetível de

³ E-DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS.

Disponível em: http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/F/fantastico_genero.htm.
Acesso em: 8 set.2010.

abranger pelo menos três géneros: o estranho, o fantástico e o maravilhoso.⁴

Guardadas as afirmações acerca do género e do modo fantástico, tomamos como marco teórico as teorias do género, embora observemos algumas mudanças no fantástico observado por Todorov no século XIX e o seu desenvolvimento na modernidade e contemporaneidade. Notamos também que a ambiguidade aparece como um elemento essencial à narrativa fantástica, seja ela clássica, moderna ou contemporânea, pois diante do sobrenatural ou do insólito, o leitor tomará como referência a realidade e o que lhe parece normal e experimentará a dúvida entre o que é considerado normal e o que está fora da compreensão racional. Isso pode acontecer em “O Horla”, de Maupassant (fantástico clássico), em *A metamorfose*, de Kafka (fantástico moderno), e nas narrativas de Figueiredo (fantástico atual), que analisaremos no capítulo 3 deste trabalho.

1.2 Os temas do eu e do tu

Para chegarmos ao objeto de nosso estudo, é necessário, antes, relembrarmos o que Todorov chama de os “temas do fantástico” (2008, p.101). Todorov agrupa as narrativas fantásticas em dois temas: o “tema do eu” e o “tema do tu”.

No “tema do eu”, lidamos com a metamorfose, com o pandeterminismo e a multiplicação da personalidade, e encontramos a questão do duplo. Também no “tema do eu”, o teórico trata dos temas do olhar, com a realidade apresentada sendo rompida pela aparição sobrenatural.

Em relação à ruptura de limites, Todorov aponta para Piaget, que detalha a relação da criança com a realidade. Para Piaget, a criança não vê os limites entre o que pensa e o que de fato é na realidade, e o mesmo parece ocorrer na ficção fantástica, visto que neste tipo de narrativa o que se pensa acontece. Com isso, ideia e percepção se integram e o ser e o objeto também podem aparecer sem

⁴E-DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS. Disponível em: http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/F/fantastico_mod0.htm. Acesso em: 8 set. 2010.

diferenças ou limites, numa espécie de fusão. “Olha-se um objeto; mas não há mais fronteira entre o objeto, com suas formas e suas cores, e o observador” (TODOROV, 2008, p.125).

Todorov cita a narrativa de Gautier, na qual o personagem ouve uma música que toca dentro de si e não fora, como seria aceitável segundo as leis da natureza; e exemplifica como a literatura fantástica é capaz de romper com o limite entre o sujeito e o objeto e afetar o esquema racional até então concebido.

O fantástico nos apresenta fronteiras entre o que é real e o que está além da nossa compreensão e Ceserani explica como essa passagem de limite ocorre:

Várias vezes encontramos, nos contos fantásticos que lemos, exemplos da passagem da dimensão do cotidiano, do familiar e do costumeiro para a do inexplicável e do perturbador: passagem do limite, por exemplo, da dimensão da realidade para a do sonho, do pesadelo, ou da loucura. O personagem protagonista se encontra repentinamente como se estivesse dentro de duas dimensões diversas, com códigos diversos à sua disposição para orientar-se e compreender (2006, p.73).

Em “A Cafeteira”, de Gautier, observamos outro exemplo de transformação como que por encantamento, que mostra a ruptura dos limites.

No conto, um homem é convidado a passar uns dias numa fazenda da Normandia junto com outros amigos, e numa noite, sozinho em uma sala, vê objetos se mexendo e imagens emolduradas de pessoas do passado ganharem vida às onze horas da noite. O homem assiste ainda ao baile à meia-noite e dança com uma mulher que, ao raiar o dia, se transforma numa cafeteira.

A cotovia cantou, uma claridade pálida cintilou nas cortinas. Assim que Ângela a percebeu, levantou-se precipitadamente, deu-me adeus com um gesto e, após alguns passos, soltou um grito e caiu no chão. Tomado de assombro, acorri para levantá-la... Meu sangue congela só de pensar: tudo o que encontrei foi a cafeteira quebrada em mil pedaços (GAUTIER apud COSTA, 2006, p. 162).

Por fim, ele é descoberto pelos outros amigos com a roupa do avô do dono da casa, e mais tarde, ao desenhar a cafeteira, desenha segundo o anfitrião o rosto de sua irmã Ângela, que há dois anos, depois de um baile, morrera de pneumonia.

A metamorfose é comum aos “temas do eu”. No conjunto da obra de Murilo Rubião, com destaque para o “Ex-mágico da Taberna Minhota” e “Teleco, o coelhinho”, encontramos, como já foi colocado, o tema da metamorfose, no qual as narrativas têm caráter absurdo, e rompem com a noção comum de tempo e espaço

e com a relação entre sujeito e objeto. O que corresponde em parte à análise de Todorov, pois, para ele, as metamorfoses, tanto nas histórias d' *As mil e uma noites*, quanto em contos fantásticos do século XIX, tratam mesmo de uma ruptura dos limites, entre a matéria e o espírito, e entre o sujeito e o objeto, como num entorpecimento, ou, de acordo com Piaget, como a percepção de uma criança sobre o mundo.

É comum apreciarmos o efeito mágico da transformação nos contos maravilhosos, no entanto, na narrativa fantástica, o pandeterminismo é um aspecto curioso nas definições do tema do olhar.

Para Todorov (2008, p.121): “Em outros termos, a um nível mais abstrato, o pandeterminismo significa que o limite entre o físico e o mental, entre a matéria e o espírito, entre a coisa e a matéria deixa de ser estanque.”

Diferente dos “temas do eu”, os “temas do tu” se relacionam com o desejo, com o discurso, e não com o olhar. Como exemplo, observamos narrativas que tratam de necrofilia, pedofilia, incesto, homossexualidade, morte, diabo e vampiro.

Abaixo seguem duas passagens de “Noite na Taverna”, de Álvares de Azevedo, que ilustram o “tema do tu” no gênero fantástico no Brasil já no século XIX. Na primeira passagem, narrada por Sofieri, temos um exemplo de necrofilia, e na segunda, apresentada por Bertram, a esposa mata o marido e o filho para desfrutar livremente seu desejo com o amante.

Meia hora depois eu os deixava na sala bebendo ainda. A turvação da embriaguez fez que não notassem minha ausência. Quando entrei no quarto da moça vi-a erguida. Ria de um rir convulso como a insânia, e frio como a folha de uma espada. Trespasava de dor o ouvi-la. Dois dias e duas noites levou ela de febre assim... Não houve como sanar-lhe aquele delírio, nem o rir do frenesi. Morreu depois de duas noites e dois dias de delírio. A noite saí; fui ter com um estatuário que trabalhava perfeitamente em cera, e paguei-lhe uma estátua dessa virgem. Quando o escultor saiu, levantei os tijolos de mármore do meu quarto, e com as mãos cavei aí um túmulo. Tomei-a então pela última vez nos braços, apertei-a a meu peito muda e fria, beijei-a e cobri-a adormecida do sono eterno com o lençol de seu leito. Fechei-a no seu túmulo e estendi meu leito sobre ele.⁵

Quando Ângela veio com a luz, eu vi... Era horrível!... O marido estava degolado. Era uma estátua de gesso lavada em sangue... Sobre o peito do assassinado estava uma criança de bruços. Ela ergueu-a pelos cabelos... Estava morta também: o sangue que corria das veias rotas de seu peito se misturava com o do pai!
— Vês, Bertram, esse era o meu presente: agora será, negro embora, um sonho do meu passado. Sou tua e tua só. Foi por ti que tive força bastante para tanto crime... Vem, tudo está pronto, fuja. A nós o futuro!⁶

⁵Azevedo, Álvares. “Noite na Taverna”, Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000010.pdf>
Acesso em: 28 mar 2011.

⁶Idem, ibidem.

Ainda neste conto, faz-se notória a dúvida. Não se sabe se o que é narrado, numa noite regada a vinho, de fato corresponde à verdade, e neste momento o leitor (ideal) também é levado a hesitar.

Solfieri encheu uma taça e bebeu-a. Ia erguer-se da mesa quando um dos convivas tomou-o pelo braço.

— Solfieri, não é um conto isso tudo?

— Pelo inferno que não! por meu pai que era conde e bandido, por minha mãe que era a bela Messalina das ruas, pela perdição que não! Desde que eu próprio calquei aquela mulher com meus pés na sua cova de terra, eu vô-lo juro — guardei-lhe como amuleto a capela de defunta. Hei-la!

Abriu a camisa, e viram-lhe ao pescoço uma grinalda de flores mirradas.

—Vede-la murcha e seca como o crânio dela!⁷

Como costumava acontecer no romantismo, a obra de Álvares de Azevedo se conjuga com os temas do fantástico, onde realidade e fantasia dividem seus espaços, e a quebra de tabus está presente.

O que percebemos, no entanto, é que, ao longo dos estudos já realizados, seja através de um acontecimento sobrenatural, de uma aparição no “tema do eu” ou através de um desejo proibido que se realiza na narrativa, o fantástico opera pela ruptura dos limites: entre o sujeito e o objeto, entre o natural e o sobrenatural, entre o homem e a sociedade em que vive.

1.3 A presença do duplo no tema do eu

Nos temas do olhar, de acordo com Todorov, encontramos então a metamorfose, e, nesta, o objeto de nosso estudo: a multiplicação da personalidade.

Na metamorfose, o personagem pode se transformar em qualquer coisa, em animal e/ou objeto, e pode igualmente desdobrar sua personalidade.

Ao tratar da metamorfose, Todorov, em *Introdução à Literatura Fantástica*, toma como exemplo a história do segundo calândar d'*As mil e uma noites*, que é um conto do gênero maravilhoso.

Colocou-se depois no centro do círculo, fez conjurações, com termos cabalísticos, recitou versículos do Alcorão. Aos poucos, o ambiente foi

⁷Idem, ibidem.

escurecendo, de modo a parecer noite, como se a engrenagem do mundo se deslocasse. De súbito apareceu o gênio, neto de Eblis, sob a forma de um leão descomunal. [...] Mas a jovem saltou para trás e arrancou um cabelo da juba do leão, cabelo que ela, com duas palavras misteriosas, transformou numa espada. E, rápido de um só golpe, partiu o leão ao meio. As duas partes do leão desapareceram, ficando apenas a cabeça, que no mesmo instante se converteu num escorpião. A princesa tomou então a forma de uma serpente e travou combate, até que o escorpião, em desvantagem, mudou-se em águia. A moça virou uma águia e voou ferozmente no encalço do adversário.⁸

Nesta história é possível observar então as distintas transformações das personagens que se metamorfoseiam por encanto e o que Todorov (2008, p.122) chama de: “a passagem do espírito à matéria.”

Dizemos facilmente que um homem finge-se de macaco, ou que luta como um leão, como uma águia etc.; o sobrenatural começa a partir do momento em que se desliza das palavras às coisas que estas palavras supostamente designam. As metamorfoses formam então por sua vez uma transgressão da separação entre a matéria e o espírito, tal como geralmente é concebida (TODOROV, 2008, p.121-122).

Para o teórico, estas transformações estão também condicionadas ao poder sobrenatural e à causalidade generalizada, e tudo se corresponde, numa espécie de pandeterminismo. Assim, na vida real, quando estamos diante do acaso, da sorte, do destino, nos deparamos com questões inexplicáveis que ultrapassam a compreensão e o poder do homem, que são de ordem sobrenatural, e que muito se assemelham à ideia do gênio e da fada, e da causalidade na ficção insólita.

Outro aspecto da metamorfose que diz respeito ao duplo é a multiplicação do sujeito. “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” (2008, p.124). A exemplo temos o tema da multiplicação do sujeito diante da presença do duplo antagonico em “William Wilson”, de Allan Poe:

O sentimento de desgosto assim engendrado tornava-se mais forte a cada circunstância que tendesse a mostrar semelhança moral ou física, entre meu rival e eu mesmo. Não tinha então descoberto o fato notável de sermos da mesma idade, mas via que éramos da mesma altura, e percebi que éramos, mesmo singularmente semelhantes no contorno geral da figura e nos traços fisionômicos (apud COSTA, 2006, p. 296).

⁸ “História do Segundo Calênder” in : CALAZANS FILHO, José. *As mil e uma noites - Os Três Calênderes e outras histórias*. Tradução e adaptação: José Calazans Filho. São Paulo: Martins, 1958, p.45-81.

São muitas as formas de ver o duplo na história da literatura, já que este é um tema comum e relevante na cultura ocidental, mas quando se trata de uma narrativa fantástica

[...] o tema é fortemente interiorizado, e ligado à vida da consciência, das suas fixações e projeções. O tema, nos textos fantásticos, se torna mais complexo e se enriquece, por meio de uma profunda aplicação dos motivos do retrato, do espelho, das muitas refrações da imagem humana, da duplicação obscura que cada indivíduo joga para trás de si, na sua sombra (CESERANI, 2006, p.83).

2 O PROBLEMA DO DUPLO NA LITERATURA

2.1 O duplo e seus significados na narrativa

Por que tratar do duplo na literatura? Não é esse um tema tão recorrente? São muitas as interpretações que se pode dar para o duplo, na própria literatura fantástica é constante o duelo entre o real e o sobrenatural. Mas o que fazer diante da multiplicação do sujeito ou da imitação ou roubo da identidade alheia, como vemos na obra de Rubens Figueiredo. De que forma é possível ver o duplo?

Há várias formas de se compreender o duplo, uma delas é a duplicação do sujeito, mas no momento em que ela ocorre, o outro que duplica não deixa de ser uma cópia, uma representação do original (FRANÇA, 2009, p.7-8).

O duplo para o sujeito que se pensa como um ser único pode representar a multiplicação, perpetuação do ser, ou pode representar o seu fim, o prenúncio da morte, a substituição de um pelo outro. A presença do duplo ainda é capaz de pôr em xeque quem é o verdadeiro, o original, e quem é o falsificador, a cópia.

Entre as representações do duplo está *fetch*, o que vem buscar para a morte, como é conhecido na Escócia e nos é apontado por Borges (1967) em *O Livro dos Seres Imaginários*. Temos o *doppelgänger* na Alemanha, que, de acordo com Carlos Ceia, no dicionário de verbetes, “é o termo alemão para sócia ou duplo de uma personagem, uma espécie de alma gêmea ou mesmo um fantasma que persegue um indivíduo, confundindo-se com a sua própria personalidade.”⁹ Esta espécie de duplo pode ser observada, por exemplo, na presença dos dois Goliádkin em *O Duplo*, de Dostoiévski.

Na narrativa de Dostoiévski, um funcionário público encontra o seu duplo na seção em que trabalha, e aos poucos o outro lhe toma o trabalho e a vida social. Mas apenas ele vê o semelhante como um impostor, os demais se relacionam naturalmente com o outro e não se espantam nem pela semelhança, nem pela mesma identidade. Ora parece loucura e obsessão da personagem, ora parece que a réplica veio de fato substituí-lo.

⁹CEIA, Carlos. *Doppelgänger* in: E-Dicionário de termos literários
Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/D/doppelganger.htm>
Acesso em: 15 de ago. de 2010.

Quem estava agora sentado em frente do senhor Goliádkin era o pavor do senhor Goliádkin, era a vergonha do senhor Goliádkin, era o pesadelo da véspera do senhor Goliádkin ; numa palavra, era o próprio senhor Goliádkin – não o senhor Goliádkin que estava agora sentado na cadeira, boquiaberto e de pena imóvel na mão ; mas o que servia como subchefe de secção ; não o que gostava de se apagar e desaparecer no meio da multidão ; não aquele cujo andar dizia distintamente : “Não me toquem e, então, eu também não vos tocarei , ou : Não me toquem, porque também não vos toco” - não, era outro senhor Goliádkin, absolutamente outro, e ao mesmo tempo perfeitamente igual ao primeiro – a mesma estatura, a mesma compleição, a mesma roupa, a mesma calvície –, numa palavra, nada fora esquecido, absolutamente nada, para a perfeita semelhança, de maneira que, se se pusessem ao lado um do outro, ninguém, absolutamente ninguém seria capaz de determinar qual deles é capaz de determinar qual deles era o verdadeiro senhor Goliádkin e qual o falso, qual o novo e qual o velho, qual o original e qual a cópia (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 52).

Em “O Horla”, de Guy de Maupassant, que fora citado no capítulo 1, nos deparamos com um duplo que tanto se aproxima da ideia de um fantasma quanto de um desdobramento da personalidade do sujeito, já que somente o narrador (testemunha) é capaz de percebê-lo e não se sabe até que ponto é o outro ser que invade o seu quarto e toma a sua água e come a sua comida, ou se é o próprio narrador que o faz à noite e depois não se recorda dos feitos.

No artigo “Las estrategias narrativas del doble literario en *Continuidad de los parques* de Júlío Cortázar”, Abel Perez Cervantes toma como referência Borges e Margarita Guerrero e define o alterego, o *fetch* e *doppeltgänger* como três conceitos presentes na narrativa que tratam do fenômeno do duplo.

El primero, utilizado tipicamente para el estudio psicológico de los personajes, explica las condiciones en las que un hombre, inconforme con su naturaleza, intenta parecerse a otro en físico, actitudes y forma de pensar. El segundo fue llamado de esa manera Escocia por ser el emisario que « viene a buscar a los hombres para llevarlos a la muerte ». Mientras el *doppeltgänger*, nacido en el romanticismo alemán, atribuye la fragmentación de un ser en posibilidades desconocidas.¹⁰

A ideia do outro como desdobramento do sujeito e prenúncio da morte ou impedimento da morte é desenvolvida por Carla Cunha no dicionário de verbetes que também toma como referência a obra *Don Juan et le Double*, de Otto Rank (1914). Abaixo, Freud expõe como Rank trata do tema do duplo.

O tema do ‘duplo’ foi abordado de forma muito completa por Otto Rank (1914). Ele penetrou nas ligações que o ‘duplo’ tem com reflexos em espelhos, sombras, com os espíritos guardiães, com a crença na alma e com o medo da morte; mas lança

¹⁰CERVANTES, Abel Perez in Escritos, *Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*. Número 30, julio-diciembre de 2004, pp.177-178. Disponível em: <http://www.escritos.buap.mx/escr30/abelperez.pdf>
Acesso em : 31 de jan. 2011.

também um raio de luz sobre a surpreendente evolução da ideia. Originalmente, o 'duplo' era uma segurança contra a destruição do ego, uma 'enérgica negação do poder da morte', como afirma Rank; e, provavelmente, a alma 'imortal' foi o primeiro 'duplo' do corpo. Essa invenção do duplicar como defesa contra a extinção tem sua contraparte na linguagem dos sonhos, que gosta de representar a castração pela duplicação ou multiplicação de um símbolo genital. O mesmo desejo levou os antigos egípcios a desenvolverem a arte de fazer imagens do morto em materiais duradouros. Tais ideias, no entanto, brotaram do solo do amor-próprio ilimitado, do narcisismo primário que domina a mente da criança e do homem primitivo. Entretanto, quando essa etapa está superada, 'o duplo' inverte seu aspecto. Depois de haver sido uma garantia da imortalidade, transforma-se em estranho anunciador da morte (FREUD, 1988, p.252).

Otto Rank faz questão de citar e exemplificar o caso de Hoffmann, como um autor que desenvolve repetidas vezes em diferentes narrativas o tema do duplo. "Hoffmann est le poète classique du Double, qui est un des thèmes favoris de la poésie romantique."¹¹

Para Otto, o impedimento do amor e a presença da morte também aparecem em certas narrativas de Hoffmann, nas quais o duplo se manifesta. Em "O Homem de Areia", temos um claro exemplo de duplo narrado em terceira pessoa que é apresentado na personagem do Sr. Coppelius, que, no decorrer da narrativa, reaparece aos olhos de Natanael como o Sr. Coppola, o vendedor de lentes.

Carla Cunha, no entanto, ressalta na obra de Otto Rank a questão do impedimento da morte e como isso gera uma tensão no sujeito, que oscila entre ser imortal, frente ao outro (o duplo) que perpetua o ser, e a mortalidade.

Segundo este autor, a crença ancestral na morte está directamente ligada à temática do *DUPLO* e ao desdobramento da personalidade, pois o *D.* age como mecanismo privilegiado cuja função é a de inibir a morte do sujeito por ele representado. O *D.* assume-se pois como um factor inibidor da morte do "eu", e paralelamente, como um motor da sua longevidade e perenidade enquanto ser. No entanto, esta função traz consigo, por arrastamento, uma dúvida angustiante ao "eu" ou se será melhor aceder à sua unicidade e mortalidade, se prevalecer na ilusão da duplicidade e por isso, imortalidade. Novamente se coloca a dúvida quanto ao estatuto ontológico do *DUPLO*: se a sua pretensa imortalidade o relegará para uma esfera superior, visto que, face ao "eu", a unidade e originalidade deste último lhe não confere um estatuto paritário.¹²

¹¹RANK, Otto. *Don Juan et Le Double*. Petite Bibliothèque Payot, Paris; 1973. In: Bibliothèque virtuelle [Les Classiques des sciences sociales](http://bibliotheque.uqac.quebec.ca/index.htm) de l'Université du Québec à Chicoutimi Disponível em: <http://bibliotheque.uqac.quebec.ca/index.htm>

Acesso em: 10 de fev. 2011

¹²CUNHA, Carla. *Duplo* in: E-Dicionário de termos literários Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/D/duplo.htm> Acesso em: 15 de ago. de 2010

O duplo também implica, de acordo com Carla Cunha, a multiplicação do sujeito a partir do eu, na mimese¹³. O eu após duplicado passa então a ser o outro com autonomia e passa a representar para o sujeito, que antes era único, uma sombra, um fantasma.

O duplo endógeno, para Cunha, age como uma “extensão do sujeito [...] e seu desdobramento, partilha com estes traços que exaltam esse seu estatuto de “sombra”. Estabelece-se entre ambos uma relação de harmonia e cumplicidade.”¹⁴ O duplo que age de forma oposta ao sujeito, como antagonista, também é relacionado neste estudo, e temos o exemplo em “William Wilson”, de Poe. No entanto, para Cunha, o duplo cúmplice ou o duplo adversário têm a mesma origem

¹³Do gr. *mímesis*, “imitação” (*imitatio*, em latim), designa a acção ou faculdade de imitar; cópia, reprodução ou representação da natureza, o que constitui, na filosofia aristotélica, o fundamento de toda a arte. Heródoto foi o primeiro a utilizar o conceito e Aristófanes, em *Tesmofórias* (411), já o aplica. O fenómeno não é um exclusivo do processo artístico, pois toda actividade humana inclui procedimentos miméticos como a dança, a aprendizagem de línguas, os rituais religiosos, a prática desportiva, o domínio das novas tecnologias, etc. Por esta razão, Aristóteles defendia que era a *mímesis* que nos distinguia dos animais.

Os conceitos de *mímesis* e *poesis* são nucleares na filosofia de Platão, na poética de Aristóteles e no pensamento teórico posterior sobre estética, referindo-se à criação da obra de arte e à forma como reproduz objectos pré-existentes. O primeiro termo aplica-se a artes tão autónomas e ao mesmo tempo tão próximas entre si como a poesia, a música e a dança, onde o artista se destaca pela forma como consegue imitar a realidade. Não se parte da ideia de uma construção imitativa passiva, como acontece na *diegesis* platónica, mas de uma visão do mundo necessariamente dinâmica. A *mímesis* pode indiciar a imitação do movimento dos animais ou o seu som, a imitação retórica de uma personagem conhecida, a imitação do simbolismo de um ícone ou a imitação de um acto musical. Estes exemplos podemos colhê-los facilmente na literatura grega clássica. As posições iniciais de Platão, na *República*, para quem a imitação é sobretudo produção de imagens e resultado de pura inspiração e entusiasmo do artista perante a natureza das coisas aparentemente reais (o que se vê em particular na comédia e na tragédia), e de Aristóteles, na *Poética*, para quem o poeta é um imitador do real por excelência, mas seu intérprete, função que compete ao cientista, foram largamente discutidas até hoje. Em particular, a questão da poesia ainda permanece em aberto: seguimos com Platão se aceitarmos que a imitação fica ao nível da *lexis*, ou seguimos com Aristóteles, se aceitarmos que todo o mundo representado ou *logos* está em causa e que não resta ao artista outra coisa que não seja descrever o mundo das coisas possíveis de acontecer, coisas a que chamamos verosimilhanças e não propriamente representações directas do real? Os tratadistas latinos, como Horácio, vão defender o princípio aristotélico, reclamando que a pintura como a poesia (*ut pictura poesis*), por exemplo, são artes de imitação.

Vários teóricos contemporâneos tentaram recuperar esta questão, que se relaciona com o conceito de verosimilhança, discutido por autores como Ingarden, Sklovski, Vygotski, Jakobson, Barthes, Genette ou Hamon. O alemão Erich Auerbach traça, em *Mimesis* (1946), a história da representação poética da realidade na literatura ocidental, analisando a relação do texto literário com o mundo, mas recusando definir o que seja a imitação; Northrop Frye, em *Anatomy of Criticism* (1957), retoma a distinção aristotélica entre *mímesis superior* (domínio superior de representação, onde o herói domina por completo a acção das restantes personagens) e a *mímesis inferior* (domínio onde o herói se coloca ao mesmo nível de representação das restantes personagens); a estética de Georg Lukács presta particular atenção às artes não figurativas, que o teórico marxista considerava a exteriorização mais verdadeira da intimidade do artista; Hans Georg Gadamer retoma a filosofia de Pitágoras, para quem o mundo real imitava a ordem cósmica das relações numéricas, para defender que a música, a literatura e a pintura modernas imitam essa ordem primordial. Em todos os casos, falamos de imitação enquanto forma de representação do mundo e não como uma forma de copiar uma técnica (*imitatio*, na retórica latina), o que foi prática corrente a partir do Império Romano, sobretudo na imitação da obra de mestres de gerações anteriores. É talvez Jacques Derrida quem propõe uma reflexão mais radical sobre o conceito de *mímesis*: o real é, em síntese, uma replicação do que já está descrito, recontado, expresso na própria linguagem. Falar neste caso de imitação do mundo é aceitar que estamos apenas a repetir uma visão aprendida na linguagem. A semiótica contemporânea substituiu o conceito de imitação pelo conceito de *iconicidade* nos estudos literários. CEIA, Carlos. *Mimesis ou Mimese* in: E-Dicionário de termos literários Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1551&Itemid=2 Acesso em: 10 de dez. de 2011.

¹⁴ Idem, ibidem.

no eu, se constituem como cópia ou imitação e, portanto, não partilham da natureza do eu. No momento em que ocorre a duplicação, ainda que o duplo represente o eu e tenha se originado neste, ganha autonomia e passa a ser o outro. Cunha trata ainda de outra espécie de duplo, o exógeno.

É possível alguém vir a reconhecer em outrém o seu *DUPLO* Esse reconhecimento em que dois “eu(s)” se entendem análogos e partilhando uma identificação anímica, estabelece igualmente o aparecimento do *DUPLO* (*duplo exógeno*), desta vez, aplicado a cada um deles.

Cada “eu” é *DUPLO* do outro, com o qual se identifica. As mesmas representações, as mesmas características essenciais são então reconhecidas em cada um destes sujeitos. Ambos são o espelho de si-mesmos, pois cada “eu” se revê no outro “eu”, como se este outro “eu” fosse um espelho que lhe devolve a sua imagem. Mais uma vez, a perspectiva é subjectiva, pois cabe a cada um destes sujeitos assumir que a imagem que lhe é devolvida pelo outro “eu” é semelhante, analogamente desenhada e configurada como a sua. Só o julgamento tridimensional do “eu” poderá efectuar o reconhecimento do outro “eu” enquanto seu *DUPLO*, assistindo-se de novo, a um processo de identificação (*duplo positivo*) ou de oposição (*duplo negativo*).¹⁵

Para Clément Rosset, a presença do outro, do duplo implica um questionamento de quem é o original e quem é a cópia. Ao tratar do problema do duplo, Rosset aponta não para a morte como solução, mas, sim, para a existência, e o que entra em questão é a unicidade do sujeito. O ser único não pode de fato se ver para provar sua existência, pois o reflexo do espelho mostra o outro e não passa de um contato superficial. Assim, frente ao duplo, o sujeito parece não ter como provar sua existência.

A ilusão de ser dois pode ser exemplificada em “O Espelho”, de Machado de Assis. No conto, a personagem só se vê ao espelho quando veste a farda. O alferes dá a alma exterior ao homem comum e esta alma é reproduzida no espelho. Sem a farda, o espelho estampa apenas uma figura “esfumada”, sem nitidez, e o homem é incapaz de se ver.

- Vão ouvir coisa pior. Convém dizer-lhes que, desde que ficara só, não olhara uma só vez para o espelho. Não era abstenção deliberada, não tinha motivo; era um impulso inconsciente, um receio de achar-me um e dois, ao mesmo tempo, naquela casa solitária; e se tal explicação é verdadeira, nada prova melhor a contradição humana, porque no fim de oito dias, deu-me na veneta olhar para o espelho com o fim justamente de achar-me dois. Olhei e recuei. O próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo; não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra. A realidade das leis físicas não permite negar que o espelho reproduziu-me textualmente, com os mesmos contornos e feições; assim devia ter sido. Mas tal não foi a minha sensação. Então tive medo; atribuí o

¹⁵CUNHA, Carla. *Duplo* in: E-Dicionário de termos literários
Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/D/duplo.htm>
Acesso em: 15 de ago. de 2010

fenômeno à excitação nervosa em que andava; receei ficar mais tempo, e enlouquecer. – Vou-me embora, disse comigo. E levantei o braço com gesto de mau humor, e ao mesmo tempo, e enlouquecer. – Vou-me embora, disse comigo. E levantei o braço com gesto de mau humor, e ao mesmo tempo de decisão, olhando para o vidro; o gesto lá estava, mas disperso, esgarçado, mutilado... Entrei a vestir-me, murmurando comigo, tossindo sem tosse, sacudindo a roupa com estrépito, afligindo-me a frio com os botões, para dizer alguma coisa. De quando em quando, olhava furtivamente para o espelho; a imagem era a mesma difusão de linhas, a mesma decomposição de confrontos... Continuei a vestir-me. Subitamente por uma inexplicável, por um impulso sem cálculo, lembrou-me [...] – Lembrou-me vestir a farda de alferes. Vesti-a, aprontei-me de todo; e, como estava defronte do espelho, levantei os olhos, e... não lhes digo nada; o vidro reproduziu então a figura integral; nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso; era eu mesmo, o alferes que achava, enfim, a alma exterior. Essa alma ausente com a dona do sítio, dispersa e fugida com os escravos, ei-la recolhida ao espelho. Imaginai um homem que, pouco a pouco, emerge de um letargo, abre os olhos sem ver, depois começa a ver, distingue as pessoas dos objetos, mas não conhece individualmente uns nem outros; enfim sabe que este é Fulano, aquele é Sicrano; aqui está uma cadeira, ali um sofá. Tudo volta ao que era antes do sono. Assim foi comigo. Olhava para o espelho, ia de um lado para outro, recuava, gesticulava, sorria, e o vidro exprimia tudo. Não era mais um autômato, era um ente animado. Daí em diante, fui outro. Cada dia, a uma certa hora, vestia-me de alferes, e sentava-me diante do espelho, lendo, olhando, meditando; no fim de duas, três horas, despia-se outra vez. Com este regime pude atravessar mais seis dias de solidão, sem os sentir (ASSIS, 1994, p. 80-81).

Em “O Espelho”, de Guimarães Rosa, que faz referência ao conto machadiano, o narrador apresenta várias experiências com o espelho, que passam pelas noções técnicas, pelo estranhamento, pela memória familiar e aproximação com animais, pela falta de imagem projetada, pela luz e pela criança.

Pois foi que, mais tarde, anos, ao fim de uma ocasião de sofrimentos grandes, de novo me defrontei – não rosto a rosto. O espelho mostrou-me. Ouça. Por um certo tempo nada enxerguei. Só então, só depois: o ténue começo de um quanto como uma luz, que se nublava, aos poucos tentando-se em débil cintilação, radiância. Seu mínimo ondear comovia-me, ou já estaria contido em minha emoção? Que luzinha aquela, que de mim se emitia, para deter-se acolá, refletida, surpresa? Se quiser, infira o senhor mesmo (ROSA, 1985, p. 71).

Não satisfeito, o narrador nos inquire sobre a nossa real existência, dada a impossibilidade de penetrarmos na superfície, no que é superficial, na aparência, o que nos motiva de certo modo “a tentar olhar para a alma”, para onde não podemos ver com os nossos próprios olhos, que só refletem a superfície. O exercício de olhar supõe, no entanto, outra espécie de visão, posto que, ao nos olharmos no espelho, não encontramos a nossa face mas o outro.

Assim, “a maldição”¹⁶ de não poder se ver e não poder provar a existência pela própria imagem parece perdurar, já que o espelho para Rosset causa apenas a

¹⁶ ROSSET, Clément. *O real e o seu duplo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p.90.

ilusão de uma visão. O espelho, segundo o filósofo, “me mostra não eu, mas um inverso, um outro; não meu corpo, mas uma superfície, um reflexo. Ele é, em suma, apenas uma chance de me apreender, que sempre acabará por decepcionar-me.” (ROSSET, 2008, p.90). Narciso se encanta com a imagem de si mesmo, o outro, pois nunca verá a si mesmo, é a imagem que o leva à fatalidade, pois ele imerge no que é impenetrável.

Segundo Rosset, com o desdobramento da personalidade, o sujeito procura no espelho a simetria perfeita do seu duplo embora não possa alcançá-la, pois o espelho oferece o inverso, e o sujeito jamais alcança o duplo de si.

O destino do vampiro, cujo espelho não reflete nenhuma imagem, nem mesmo invertida, simboliza aqui o destino de qualquer pessoa e de qualquer coisa: não poder provar a sua existência por meio de um desdobramento real do único e, portanto, só existir problemáticamente. A verdadeira infelicidade, no desdobramento da personalidade, é no fundo jamais poder de fato desdobrar-se: o duplo falta para aquele que o duplo persegue (ROSSET, 2008, p.91).

Para Clément Rosset, a presença do outro para afirmar o eu é comum na literatura romântica, onde o herói depende do reflexo, sem o qual não pode existir. E o mesmo parece ocorrer na narrativa de Poe, onde só é possível existir William Wilson, semelhantes na aparência, mas contrários em muitos atos, pois, enquanto um pratica ações vis, o outro as denuncia. E ao que parece, na narrativa de Poe, como já fora citado, encontramos eco para o duplo como adversário, o duplo negativo, analisado por Carla Cunha.

Ao afirmar a presença do duplo e de si mesmo, o narrador em “William Wilson” aponta para semelhanças e diferenças com o outro, que não são percebidas nem pelos colegas da escola. E o narrador tenta convencer o leitor de que o outro é o copista e não ele.

Todavia essa superioridade, ou igualdade, não era na verdade conhecida de ninguém, senão de mim mesmo; nossos companheiros, graças talvez a alguma cegueira inexplicável, nem mesmo pareciam suspeitar disso (POE apud COSTA, 2006, p. 294).

Talvez a gradação de sua cópia não o tornasse prontamente perceptível, ou mais provavelmente, devia eu minha segurança ao ar dominador do copista que, desdenhando a letra (coisa que os espíritos obtusos logo percebem numa pintura), dava apenas o espírito completo de seu original para meditação minha, individual, e pesar meu (POE apud COSTA, 2006, p.297).

Como fora colocado anteriormente, o outro põe em xeque a existência do eu, e para Rosset, o problema da unicidade, apontado na Antiguidade por Sócrates em *Crátilo*, de Platão, vem à tona nas narrativas que evocam o duplo também no século XIX, no qual o duplo é reconhecido como um fenômeno patológico pela psicanálise e observado nas diversas formas artísticas como a pintura, por exemplo, onde é comum o auto-retrato.

Sócrates mostra que a melhor reprodução de Crátilo implica necessariamente uma diferença com relação a Crátilo: não podem existir dois Crátilo, porque seria preciso que a cada um dos dois pertencesse paradoxalmente a propriedade fundamental de Crátilo, que é de ser ele mesmo e não um outro. O que caracteriza Crátilo, assim como qualquer outro no mundo, é, portanto, a sua singularidade, sua unicidade (ROSSET, 2008, p.83).

Frente ao duplo, o sujeito se vê superado, substituído e pode ainda confrontar a sua originalidade e sua real existência.

É verdade que o duplo é sempre intuitivamente compreendido como tendo uma realidade “melhor” do que o próprio sujeito – e ele pode aparecer neste sentido como representando uma espécie de instância imortal em relação a mortalidade do sujeito. Mas o que angustia o sujeito, muito mais do que a sua morte próxima, é antes de tudo a sua não-realidade, a sua não-existência (ROSSET, 2008, p.88).

Contudo, o tema do duplo, tão caro à filosofia, à literatura e ao teatro, despertou ao longo dos séculos certo encantamento. Partido ao meio, entre o bem e o mal, entre o eu e o outro, entre o corpo e a alma, o homem questiona sua origem e existência.

Como motif, o duplo é um artifício que assume muitas encarnações - espelhos, sombras, fantasmas, aparições, retratos. Os efeitos cômicos gerados por gêmeos, por sócias, por identidades duplicadas, pela semelhança física entre os personagens ou pela usurpação da identidade fazem-se presentes em Aristófanes, Plauto, Shakespeare, Lope de Vega, Corneille, Calderón, Molière, para citar apenas alguns. No campo da literatura fantástica – ou, melhor dizendo insólita -, o tema aparece em obras capitais do gênero, como *Der Sandmann*, de E.T.A. Hoffmann, *Frankenstein*, de Mary Shelley, *The story of the late Mr. Elvisham*, de H.G. Wells, *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de Robert Louis Stenvenson, *The picture de of Dorian Gray*, de Oscar Wilde, William Wilson, de Edgar Allan Poe, entre outros (FRANÇA, 2009, p.9).

A ideia do duplo representa, antes mesmo do florescimento da psicanálise no século XIX, uma condição íntima e intrigante ao homem desde a Antiguidade.

Mais do que um motivo literário, a ideia do duplo se faz presente em muitas narrativas míticas e religiosas da cultura ocidental. Na mitologia grega, por exemplo, a ideia de dualismo se faz presente nos mitos de Prometeu e Galateia. Em muitas religiões tradicionais, a separação entre corpo e alma aponta para a natureza dupla do homem, cujas metades estão em perpétuo conflito. Mesmo no *Gênesis*, o homem é apresentado inicialmente como uno e então separado em dois (FRANÇA, 2009, p.10).

E Marta Nebias (2011, p.10-12) complementa:

No Gênesis, o homem, que era um ser uno, é dividido em dois, o que explicaria a crença em sua dupla natureza – masculina e feminina. Tal noção surge inicialmente em *O banquete*, de Platão, com o relato do mito do andrógino, ser composto de dois gêneros, masculino e feminino que, por punição dos deuses, foi bipartido, o que o levou ao enfraquecimento e à constante busca da sua metade perdida. [...] Platão também aborda o tema do duplo, porém sob outra perspectiva, em *A república*, através da alegoria da caverna. A imagem das sombras projetadas na parede da caverna representa o mundo. Entretanto, as sombras representam um mundo de aparências, que se situa aquém do real e do ideal, e que nos remete à noção de que todas as coisas conhecidas são o duplo de uma realidade ideal. [...] No âmbito religioso, encontramos a noção do duplo na concepção divina, se pensarmos, por exemplo, na hipótese de Deus ter criado o universo para nele se refletir, criando também o homem à sua imagem e semelhança. [...] A partir do pensamento cartesiano, o homem, e não mais Deus, passa a ser o centro do universo, o que provoca o desenvolvimento excessivo do *ego*, que se refletirá na literatura. Assim, a concepção do duplo, que envolvia apenas um desdobramento objetivo de dois seres distintos que eram confundidos devido a sua semelhança física, passa a envolver um desdobramento subjetivo, em que o eu descobre-se fracionado, abrindo-se caminho para as posteriores reflexões românticas e psicanalíticas.¹⁷

2.2 O estranho e o desdobramento da personalidade

A partir de releituras de *Das Unheimliche*, de Freud (1919), observa-se que o sujeito pode passar por uma experiência perturbadora ao desvelar no desconhecido o que é conhecido. Assim procede no caso de “O Homem de Areia”, de E.T.A. Hoffmann, no qual o extraordinário parece cada vez mais real, a ponto de impulsionar Natanael ao desespero e à morte. O homem de areia deixa de ser uma lenda e passa a ser, na figura de Coppelius e posteriormente de Coppola, o perseguidor, o castrador, a figura que arranca os olhos da personagem, a razão, e o precipita ao destino fatal.

¹⁷NEBIAS, Marta Maria Rodriguez. In: “Eu é um outro”: manifestações do duplo em Luiz Alfredo Garcia-Roza. 2011. 93f. Dissertação (Mestrado Literatura Brasileira) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

Ao tratar do conceito de estranho, Remo Ceserani destaca o sentido de *unheimlich* traçado por Ernst Jentsch e aprofundado por Freud na análise do conto de Hoffmann.

Antes de se debruçar sobre o conto de Hoffmann, Freud nos dá um longo histórico da palavra alemã *unheimlich*, que ele mesmo escreve como intraduzível em outra língua e declara utilizar, embora considerando-o restrito demais, um conceito de “estranho” do psicólogo alemão Ernst Jentsch. Entre as experiências do eu, segundo Jentsch, dão origem ao sentido de inquietação, desorientação, angústia – que podemos chamar de *unheimlich* – há “a dúvida acerca de uma efetiva animação de um ser aparentemente vivo bem como, ao contrário a dúvida se um objeto privado de vida não seja de qualquer modo animado” (apud CESERANI, 2006, p.14).

Segundo Jentsch, o sentido de incerteza de *unheimlich* é provocado no leitor, “consiste em deixar no leitor a incerteza quanto à figura específica que tem diante de si” (apud CESERANI, 2006, p.17). No caso do conto de Hoffmann, se concentra na figura da boneca Olímpia, pois o leitor não consegue afirmar se está diante de um autômato ou de uma pessoa.

Ceserani afirma que, para Freud, o leitor se vê diante de uma “incerteza intelectual”¹⁸, e por isso o conto de Hoffmann se caracteriza como estranho. Se para Jentsch o leitor é incitado a duvidar na presença da boneca Olímpia, segundo Freud, a incerteza se dá na relação de Natanael com o homem de areia.

É mérito da análise de Freud ter jogado luz em alguns dos temas e dos procedimentos narrativos mais interessantes e misteriosos do conto de Hoffmann: por exemplo, os temas do olho e da perspectiva da visão (com ou sem instrumentos mecânicos), da cisão do eu e da formação do duplo ou do sócia, das presenças e coincidências sobrenaturais etc., além do procedimento narrativo que se propõe a manter o maior tempo possível o leitor sobre o fio da incerteza quanto ao que é contato – se aquilo é fruto do “maravilhoso” ou é fruto de coincidências reais, ou “estranhas”. Ele considera estes temas e estes procedimentos narrativos como típicos do “estranho”; nós, hoje, diríamos do “fantástico” (CESERANI, 2006, p.20).

Observa-se, no entanto, a impossibilidade de se acreditar no que Natanael vê, pois se ele é capaz de confundir a boneca com uma mulher e se apaixonar por ela, da mesma forma pode ver na figura de Coppélius a lenda do “homem de areia” e tudo pode não passar de uma ilusão dos sentidos, misturada ao trauma de infância. A relação entre o leitor e Natanael é de incerteza.

¹⁸CESERANI, Remo. O Fantástico. Trad. Nilton Cesar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006, p.17.

Ainda sobre o estranho, Bráulio Tavares, em *Freud e o Estranho – Contos fantásticos do inconsciente*, explica os significados de *unheimlich* e *heimlich*, o que serve ao estudo do fantástico.

O termo usado por Freud em seu ensaio, *unheimlich*, tem sido traduzido em português como “o Estranho” ou “o Sinistro”. (...) “Sinistro tem as conotações de “funesto, ominoso, cheio de maus presságios”, que corresponde parcialmente ao *unheimlich*, mas não cobre por inteiro a mesma área semântica. “Sinistro” implica sempre uma ameaça, enquanto que *unheimlich* se caracteriza, mais do que pela ameaça, pro produzir uma sensação de estranhamento, de anormalidade, de inquietação, de deslocamento em relação ao previsto. Note-se que esses são termos antitéticos “normal, quieto”, que são conotações originais de *heimlich* em seu primeiro sentido (“cosy, domestic, intimate”). [...] *Heimlich* significa, inicialmente, “doméstico, familiar, caseiro, aconchegante, confortável”. Para além desse sentido inicial, ele admite também o sentido, aparentemente contraditório, de “secreto, oculto, vedado ao conhecimento de fora”. Na verdade não se trata de um sentido antagônico, mas de uma intensificação do primeiro significado. [...] Fazendo uma analogia espacial, podemos visualizar três círculos concêntricos. Em volta, existe o “lá fora”, o círculo do espaço público, da interação social, a que todos têm acesso. Cercado por este há o “doméstico” (*heimlich* em seu sentido 1, um espaço caseiro, que poderíamos simbolizar na sala de estar ou sala de visitas. Mas dentro deste espaço existe outro espaço mais isolado ainda, que seriam os aposentos privados, secretos (*heimlich* em seu sentido 2), por contraste aos aposentos parcialmente públicos como a sala de visitas. Esse segundo sentido, portanto, não é o contrário do primeiro, mas sua radicalização (TAVARES, 2007, p.11-12).

Na tradução portuguesa de *Das Unheimliche*, de Freud, com base na tradução inglesa de *The Uncanny*, encontramos semelhantes definições para *heimlich* e *unheimlich*, e o modo como *heimlich* coincide com *unheimlich* é significativo.

[...] pode-se compreender por que o uso linguístico estendeu das *Heimlich* [‘homely (‘doméstico, familiar)] para o seu oposto, *das Unheimlich* [...] pois este estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, que somente se alienou desta através do processo de repressão. Essa referência ao fator da repressão permite-nos, ademais, compreender a definição de Schelling [...] do estranho como algo que deveria ter permanecido oculto mas veio à luz (FREUD, 1988, p.258).

A partir destas definições, é possível verificar como o estranho e o familiar se ajustam, e Freud complementa a explicação:

Podemos descobrir que significado veio ligar-se à palavra ‘estranho’ no decorrer da sua história; ou podemos reunir todas aquelas propriedades de pessoas, coisas, impressões sensórias, experiências e situações que despertam em nós o sentimento de estranheza, e inferir, então, a natureza desconhecida do estranho a partir de tudo o que esses exemplos têm em comum. Direi, de imediato, que ambos os rumos conduzem ao mesmo resultado: o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que conhecido, de velho e há muito familiar (FREUD, 1988, p.238).

Mas por que tratarmos do estranho e não diretamente do duplo? De acordo com o estudo freudiano, os temas do estranho se relacionam com o que ele chama de “fenômeno do duplo”.

Assim, temos personagens que devem ser considerados idênticos porque parecem semelhantes, iguais. Essa relação é acentuada por processos mentais que saltam de um para outro desses personagens – pelo que chamaríamos telepatia -, de modo que um possui conhecimento, sentimento e experiência em comum com o outro. Ou é marcada pelo fato de que o sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu eu (*self*), ou substitui o seu próprio eu (*self*) por um estranho. Em outras palavras, há uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu (*self*). E, finalmente, há o retorno constante da mesma coisa – a repetição dos mesmos aspectos, ou características, ou vicissitudes, dos mesmos crimes, ou até dos mesmos nomes, através das diversas gerações que se sucedem. [...] A ideia do ‘duplo’ não desaparece necessariamente ao passar do narcisismo primário, pois pode receber novo significado nos estados posteriores do desenvolvimento do ego. Forma-se ali, lentamente, uma atividade especial, que consegue resistir ao resto do ego, que tem a função de observar e de criticar o eu (*self*) e de exercer uma censura dentro da mente, e da qual tomamos conhecimento como nossa ‘consciência’. [...] O fato que existe uma atividade dessa natureza, que pode tratar o resto do ego como um objeto – isto é, o fato de que o homem é capaz de auto-observação – torna possível investir a velha ideia de ‘duplo’ de um novo significado e atribuir-lhe uma série de coisas – sobretudo aquelas coisas que, para a autocrítica, parecem pertencer ao antigo narcisismo [...] Quando tudo está dito e feito, a qualidade de estranheza só pode advir do fato de o ‘duplo’ ser uma criação que data de um estado mental muito primitivo, há muito superado – incidentalmente, um estado em que o ‘duplo’ tinha um aspecto mais amistoso. O ‘duplo’ converteu-se num objeto de terror, tal como após o colapso da religião, os deuses se transformam em demônios (FREUD, 1988, p.252-254).

E como exemplo de estranhamento diante do duplo e diante da repetição, Freud narra sua própria experiência numa viagem de trem ao deparar-se com sua imagem ao espelho.

Presumi que ao deixar o toalete, que ficava entre os dois compartimentos, houvesse tomado a direção errada e entrado no meu compartimento por engano. Levantando-me com a intenção de fazer-lhe ver o equívoco, compreendi imediatamente, para espanto meu, que o intruso não era senão o meu próprio reflexo no espelho da porta aberta. Recordo-me ainda que antipatizei totalmente com a sua aparência (apud TAVARES, 2007, p.14).

O fenômeno do duplo, a partir da leitura de Freud, parece mostrar que o eu não corresponde a si mesmo, mas a outro.

Outra questão colocada pelo psicanalista austríaco parece fazer par com o fantástico, no qual o que é imaginário pode se tornar real e o que se pensa acontece, se contrapondo assim à razão e abrindo espaço ao que Freud chama de “onipotência dos pensamentos”.

[...] o animismo, a magia, e a bruxaria, a onipotência dos pensamentos, a atitude do homem para com a morte, a repetição involuntária e o complexo de castração compreendem praticamente todos os fatores que transformam algo assustador em estranho (FREUD, 1988, p.260).

E complementa:

Refiro-me a que um estranho efeito se apresenta quando se extingue a distinção entre imaginação, como algo que até então considerávamos imaginário surge diante de nós na realidade, ou quando um símbolo assume as plenas funções da coisa que simboliza, e assim por diante. É esse fator que contribui não para o estranho efeito ligado às práticas mágicas. Nele, o elemento infantil que também domina a mente dos neuróticos, é a superênfatização da realidade psíquica em comparação com a realidade material – um aspecto estreitamente ligado à crença na onipotência dos pensamentos (FREUD, 1988, p.261).

Na literatura fantástica, uma das formas de observar a “onipotência dos pensamentos” pode estar no que Todorov observa como a passagem do espírito à matéria e o “apagamento do limite entre o sujeito e o objeto”.

O esquema racional nos representa o ser humano como um sujeito que entra em relação com outras pessoas ou com coisas que lhe são exteriores, e que têm o estatuto do objeto. A literatura fantástica abala esta separação abrupta. Ouve-se uma música, mas não existe instrumento musical exterior ao ouvinte e produzindo os sons, por um lado, depois o próprio ouvinte, por outro lado (TODOROV, 2008, p.124-125).

Todorov afirma ainda que, fora do universo ficcional, a falta de distinção entre ideia e percepção pode ser observada no quadro de um psicótico, no entorpecimento dos sentidos e na visão de uma criança.

No entanto, se de um lado vemos o estranho, sob o olhar do terapeuta, aplicado ao estudo das patologias, do outro é possível observá-lo na literatura, entre a ficção e a realidade.

O estranho, tal como é descrito na literatura, em histórias e criações fictícias, merece na verdade uma exposição em separado. Acima de tudo, é um ramo muito mais fértil do que o estranho na vida real, pois contém a totalidade deste último e algo mais além disso, algo que não pode ser encontrado na vida real. O contraste entre o que foi reprimido e o que foi superado não pode ser transposto para o estranho em ficção sem modificações profundas; pois o reino da fantasia depende, para seu efeito, do fato de que o seu conteúdo não se submete ao teste da realidade. O resultado algo paradoxal é que *em primeiro lugar, muito daquilo que não é estranho em ficção sê-lo-ia se acontecesse na vida real; e, em segundo*

lugar, que existem muito mais meios de criar efeitos estranhos na ficção, do que na vida real (FREUD, 1988, p.266).

Freud observa que o mundo que o escritor escolhe para representar é capaz ou não de aproximar o leitor da realidade, de fazer com que este se familiarize numa espécie de coincidência entre o universo representado e o universo real. Assim o escritor é capaz de envolver o leitor, de espelhar na ficção o estranho que ocorre na vida real.

O psicanalista chega a fazer uma distinção entre o universo do estranho e dos contos de fadas, e se o estranho apresenta um cenário próximo ao mundo real, segundo Freud, nos contos de fadas a realidade é substituída por um mundo no qual tudo é possível. Para Filipe Furtado, Freud é o primeiro a identificar a ambiguidade na narrativa fantástica e a definir o maravilhoso, e sua investigação é de suma importância para a análise de Todorov sobre o fantástico.

O escritor imaginativo tem, entre muitas outras, a liberdade de poder escolher o seu mundo de representação, de modo que este possa ou coincidir com as realidades que nos são familiares, ou afastar-se delas o quanto quiser. Nós aceitamos as suas regras em quaisquer dos casos. Nos contos de fadas, por exemplo, o mundo da realidade é deixado de lado desde o princípio, e o sistema animista de crenças é francamente adotado. A realização dos desejos, os poderes secretos, a onipotência de pensamentos, a animação de objetos inanimados, todos os elementos tão comuns em histórias de fadas, não podem aqui exercer influência estranha; pois como aprendemos, esse sentimento não pode despertar, a não ser que haja um conflito de julgamento quanto a saber de coisas que forma 'superadas' e são consideradas incríveis não possam, afinal de contas, ser possíveis; e esse problema é eliminado desde o início pelos postulados do mundo dos contos de fadas. [...] Adaptamos nosso julgamento à realidade imaginária que nos é imposta pelo escritor, e consideramos as almas, os espíritos e os fantasmas como se a existência deles tivesse a mesma validade que a nossa própria existência tem na realidade material. Também nesse caso evitamos qualquer vestígio do estranho. [...] A situação altera-se tão logo o escritor pretenda mover-se no mundo da realidade comum. Nesse caso, ele aceita também todas as condições que operam para produzir sentimentos estranhos na vida real; e tudo o que teria um efeito estranho, na realidade, o tem na sua história. Nesse caso, porém, ele pode aumentar o seu efeito e multiplicá-lo, muito além do que poderia acontecer na realidade, fazendo emergir eventos que nunca, ou muito raramente, acontecem de fato. Ao fazê-lo, trai, num certo sentido, a superstição que ostensivamente superamos; ele nos ilude quando promete dar-nos a pura verdade, e no final, excede essa verdade. Reagimos às suas invenções como teríamos reagido diante das experiências reais; quando percebemos o truque, é tarde demais, e o autor já alcançou o seu objetivo. [...] No entanto, o escritor tem mais um meio que pode utilizar para evitar recalitrância, e ao mesmo tempo, quanto à natureza exata das pressuposições em que se baseia o mundo sobre o qual escreve; ou pode evitar, astuta e engenhosamente, qualquer informação definida sobre o problema, até o fim. [...] O estranho [...] conserva o seu caráter não apenas na experiência, mas também na ficção, na medida em que o cenário seja de realidade material; quando se lhe dá, porém, um cenário artificial e arbitrário na ficção, pode perder aquele caráter. [...] De um modo geral, adotamos uma invariável atitude passiva em relação à experiência real e submetendo-nos à influência do nosso ambiente psíquico. Mas o ficcionista tem um poder *peculiarmente* direto sobre nós; por meio do estado de espírito em que nos pode colocar, ele consegue guiar a corrente de nossas emoções, represá-la numa direção e fazê-la fluir em outra, e obtém com freqüência uma grande variedade de efeitos a partir do mesmo material (FREUD, 1988, p.266-268).

2.3 O duplo e a incerteza no fantástico

O conceito de duplo pode ser aplicado também à narrativa fantástica, se tomarmos como referência o ponto de vista todoroviano, no qual o leitor modelo é impelido a hesitar entre o real e o sobrenatural. O duplo apresentar-se-á na dúvida deste leitor diante da ambiguidade da narrativa fantástica.

A condição de incerteza da narrativa fantástica, pontuada por Todorov, faz par com a incerteza do leitor entre o estranho e o familiar, que pode se aplicar ao enfrentamento do ser com um duplo de si, ou pode ser provocada por outros eventos insólitos.

O estranhamento na narrativa fantástica pode ser causado na relação entre a realidade e o sobrenatural, visto que o leitor crê na falsa realidade, se familiariza, para depois se deparar com o evento sobrenatural, que o surpreende, causa estranheza e provoca a dúvida. Enquanto a narrativa parece obedecer às leis naturais, o leitor se envolve com o testemunho, mas tal envolvimento e aceitação do cenário de aparência realista são rompidos diante do evento estranho, quando a narrativa confronta o mundo real com o sobrenatural.

Em sua análise acerca do fantástico, Todorov apresenta o estranho como um efeito necessário à narrativa fantástica, capaz de provocar medo, e que contribui para a hesitação. O estranho também é explicado por ele como uma categoria modal vizinha ao gênero fantástico, que se caracteriza, principalmente, por fornecer à narrativa uma explicação racional. De acordo com ele, o estranho - *unheimlich* - de Freud está “ligado à aparição de uma imagem que se origina na infância do indivíduo ou da raça.”¹⁹ Ceserani, por sua vez, comenta como Todorov absorve o conceito de Freud em *Introdução à Literatura Fantástica*:

Ele [...] incorporava na sua definição, ignorando voluntariamente implicações de psicologia profunda, a definição dada por Sigmund Freud para o “inquietante”, como experiência de uma presença perturbadora no cotidiano e de retorno, na idade adulta, de um trauma e de uma angústia infantil deslocada. Isso parecia bastante claramente na segunda parte do livro, dedicado à semântica do fantástico e a uma classificação, naqueles textos, dos temas do “eu” e do “tu” (CESERANI, 2006, p.50).

¹⁹ TODOROV, Tzevan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.53.

E o próprio Todorov, ao tratar do estranho e tomar como exemplo os contos de Poe, com destaque para “A Queda da casa de Usher”, faz menção a Freud: “Se se admite que a experiência primitiva é constituída pela transgressão pode-se aceitar a teoria de Freud sobre a origem do estranho” (TODOROV, 2008, p.54-55).

A questão é que a narrativa fantástica parece fazer emergir uma parte do inconsciente humano, a presença de fantasmas, por exemplo, num mundo que parece real. Assim, o terror e o desejo que fazem parte do imaginário aparecem na narrativa fantástica, e fazem o leitor hesitar sobre o que é normal e o que é anormal, segundo os padrões sociais e um mundo que lhe parece lógico. “O fantástico lança dúvidas sobre a realidade e se instala por subversão” (JOSEF, 2006, p.201).

Entretanto, se de um lado encontramos a dupla condição na narrativa fantástica analisada por Todorov no século XIX, que gera a incerteza no narrador e ou personagem e posteriormente, por projeção, no destinatário, por outro lado encontramos uma releitura do fantástico na contemporaneidade, onde se destaca o jogo metalinguístico e alguns aspectos do fantástico clássico e moderno que se misturam a uma forma atualizada de escrever o gênero, na qual, o estranho se soma à naturalização do absurdo.

3 O DUPLO NA PROSA DE RUBENS FIGUEIREDO E O FANTÁSTICO ATUAL

3.1 No espelho de Rubens Figueiredo

Escritor, tradutor, professor, formado em português-russo pela UFRJ, e vencedor em 2011 do Prêmio São Paulo de Literatura e do Portugal Telecom pelo romance *Passageiro do fim do dia* (2010), o carioca Rubens Figueiredo, que teve suas primeiras publicações no final dos anos 80, compõe, além de romances, narrativas curtas, nas quais o mistério e a ambiguidade marcam presença. Muitas vezes, como em *O livro dos lobos* (1994) e *As palavras secretas* (1998), suas personagens se localizam no entre-lugar, ocupam um espaço provisório, o tempo da narrativa foge à linearidade, o elemento estranho se faz presente e a narrativa não possui condução lógica e realista, pelo contrário, se aproxima do que tomamos como fantástico.

A ambiguidade é um traço marcante da prosa de Rubens Figueiredo. Já no primeiro romance, *O mistério da samambaia bailarina*, que lembrava ainda certo experimentalismo dos anos 70, aliado a um humor que iria persistir até a publicação de *O livro dos lobos*, é possível observar um apreço especial pela dissimulação, pelas pistas falsas, como numa espécie de quarto espelhado, onde uma imagem remete não ao objeto real mas a outra imagem. [...] A dúvida se converte em elemento da escrita, e isso talvez ajude a entender a recorrência do tema do duplo, que já está em alguns contos de *As palavras secretas* e reaparece em *Barco a seco* (CARNEIRO, 2005, p. 74).

O que verificamos é que Rubens Figueiredo utiliza em suas narrativas fantásticas parte da “receita”, se assim chamarmos a técnica de composição da narrativa fantástica, na qual a verossimilhança naturalista é explorada para envolver o leitor e depois abandonada na presença do extraordinário. É interessante, no entanto, destacar que, se a narrativa realista conduz a um sentido, a proposta narrativa desse autor, que dialoga com o fantástico clássico e moderno, foge a um signo comum.

O autor também se vale da metalinguagem para tratar, com certa ironia, do fantástico, das relações autor-narrador, narrador-leitor, leitor-obra, e propor uma nova escrita fantástica na contemporaneidade, na qual não só as relações são evocadas, mas também a estrutura anterior do gênero fantástico, a condição

espetacular da atualidade, e uma arte alimentada por outras artes, que é consciente de si e expõe a criação e o gosto do criador ao mesmo tempo.

Na escrita de Rubens Figueiredo é possível observar além da ambiguidade, narrativas que não parecem ter fim, e as lacunas deixadas pelo próprio texto parecem contribuir com a dúvida do leitor, ao mesmo tempo, que incitam o seu imaginário.

[...] só quero dizer que qualquer narrativa de ficção é necessária e faltamente rápida porque, ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não pode dizer tudo sobre esse mundo. Alude a ele e pede ao leitor que preencha toda uma série de lacunas. [...] todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho (ECO, 2010, p.9).

A metalinguagem cumpre aqui um papel fundamental e a narrativa remete o leitor ao fantástico em construção, e mais do que isso, ao fazer literário, a uma espécie de ficção “ficcionalizada”, na qual é possível investigar o esqueleto da narrativa, pensando a narrativa dentro da própria narrativa.

Para Ivety Walty e Maria Zilda Ferreira Cury, no “E-Dicionário de Termos Literários”, o recurso da metalinguagem, intrínseco ao fazer literário e comum às artes, “envolve um trabalho mais elaborado do código sobre o código”.²⁰

[...] Assim, quando um escritor escreve um poema e discute o seu próprio fazer poético, explicitando procedimentos utilizados em sua construção, ele está usando a metalinguagem. [...] Também o romance se faz ensaio e discute, não apenas sua própria construção, como a construção de outras formas literárias em sua relação com a produção e a recepção. A esse tipo de romance, que tem consciência de si mesmo, dá-se o nome de metaficção já que ele relativiza e dramatiza as fronteiras entre ficção e crítica (E-DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS).

E Carlos Ceia, ao tratar do termo *metanarrativa* no mesmo dicionário, complementa:

Na prática textual, uma metanarrativa é todo o discurso que se vira para si mesmo, questionando a forma como se está a produzir uma narrativa. A técnica de construção de uma metanarrativa obriga o autor a uma preocupação particular com os mecanismos da linguagem e da gramática do texto, como podemos ver em todas as obras romanescas que se interrogam a si mesmas (E-DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS).

²⁰CEIA, CARLOS. E-dicionários de termos literários. Disponível em http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1568&Itemid=2 Acesso em: 5 de out 2011.

De acordo com Gustavo Bernardo (2010, p. 42): “A metaficção é uma ficção que não esconde o que é, mantendo o leitor consciente de estar lendo um relato ficcional, e não um relato da própria verdade”. A metaficção funciona como uma ponte que permite a comunicação entre diferentes níveis de ficção numa mesma história. “É uma ponte interna, e nela se pensa a ficção dentro da ficção” (BERNARDO, 2010, p.37).

Para Gustavo Bernardo, a metaficção traz consigo a tentativa constante da autoconsciência, e se vê num jogo labiríntico ou como o uróboro²¹.

A metaficção desconfia da realidade, logo desconfia do realismo. A metaficção desconfia do autor, logo desconfia também do leitor. A metaficção desconfia de si mesma, logo desconfia de qualquer presunção de identidade. Sua característica principal é autoconsciência, mas uma autoconsciência irônica e, de certo modo trágica. Ao se voltar para si mesma, ela se põe à beira de um abismo [...] Voltando-se para dentro de si mesma, a metaficção procura sempre voltar ao começo de toda a sua narrativa – o que leva ao fim (no duplo sentido de objetivo e término) de toda a sua narrativa.

A metaficção representa, sim, a busca da identidade, mas ao mesmo tempo define essa busca como agônica: dizer quem sou eu é uma necessidade que me exige sair de mim para poder me ver, o que é uma impossibilidade. Corro atrás da minha própria imagem, portanto da minha própria origem, como a serpente urobórica corre atrás da sua própria cauda (BERNARDO, 2010, p. 52).

Numa tentativa de se pensar a metaficção no fantástico atual, vemos que a noção de realidade é posta em xeque, que as narrativas parecem não ter fim e questionam o fazer literário, questionam o leitor, e dialogam com outras narrativas, outras artes e com a própria tradição do fantástico. A partir das narrativas, ou das metanarrativas, o leitor passa então de mero receptor à condição de detetive, condição esta necessária a quaisquer leituras, mas, principalmente, à leitura de textos fantásticos. A metalinguagem utilizada por Rubens Figueiredo, assim como na obra borgiana, traz o jogo entre o narrador/autor e o leitor ímplicito/leitor real, no qual é possível adentrar uma narrativa em construção, num caminho interminável de uma obra dentro de uma obra que move o leitor para dentro do labirinto, numa espécie de *mise en abîme*, no qual o jogo ficcional parece se estender até o infinito²².

²¹ **Ouroboros** (ou *oroboro* ou ainda *uróboro*) é um [símbolo](#) representado por uma [serpente](#), ou um [dragão](#), que morde a própria cauda. É um símbolo para a [eternidade](#). Está relacionado com a [alquimia](#), que é por vezes representado como dois animais [míticos](#), mordendo rabo um ao outro. É possível que o [símbolo matemático de infinito](#) tenha tido sua origem a partir desta imagem. Disponível em: < <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ouroboros>> Acesso em: 12 de out. 2011.

²² Definição de *mis en abîme* por Annabela Rita no E-dicionários de termos literários de Carlos Ceia. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1564&Itemid=2> Acesso em: 6 out. 2011.

Se antes, no fantástico clássico, o pacto do leitor ideal passava pela identificação do mesmo com um personagem e/ou narrador, no fantástico atual o pacto se dá na relação de espelhamento, capaz de provocar múltiplos reflexos duplicando a imagem continuamente até o infinito, onde a imagem principal ou essência conta menos que seus múltiplos reflexos e a ambiguidade se mantém.

O processo de duplicação ou multiplicação no fantástico atual muito se aproxima da ótica geométrica, que explica os múltiplos reflexos através da lei de reflexão e de refração (sec. XVII)²³. A partir da lei da reflexão e refração, delineada pelo físico holandês Willebrord Snell, podemos pensar nas múltiplas reflexões e compará-las ao espelhamento das personagens e uma espécie de escrita infinita, que aparece em várias narrativas de Rubens Figueiredo.

Para ocorrer a múltipla reflexão, a luz passa pela imagem real até chegar ao espelho, depois do espelho surge um feixe de luz refletido que se transmite a outro espelho em frente, de onde novamente surge outro raio refletido e assim sucessivamente. Em cada reflexo da luz, a qualidade da imagem diminui (perde nitidez) porque o espelho absorve a energia e depois realiza a refração.

Como numa alegoria das cavernas ao contrário, o que para Platão é o engano, o mundo sensível, representado pelas sombras, interessa mais ao fantástico atual do que o mundo ideal, representado pelas imagens verdadeiras que estão fora da caverna.

O escritor assinalado em nosso estudo parece provocar de propósito o espelhamento e a multiplicidade de imagens e sentidos num ato que não está consumado após a escrita, mas que se consuma a cada leitura, avançando mais e mais. O leitor, por sua vez, neste novo jogo textual, observa a multiplicação na narrativa sem, no entanto, apreender a essência. A realidade ficcional se esvai a cada olhar e o leitor é remetido para um espaço amplo de possibilidades e continua a caminhar no labirinto.

Diante do enigma indecifrável, o leitor, assim como K., em *O castelo*, de Kafka, é continuamente remetido ao meio sem conseguir chegar ao fim, e mesmo assim não desiste de seu propósito. Em "*Aminadab*, ou o fantástico considerado

²³ A lei da reflexão é conhecida desde a Antiguidade, mas a lei da refração foi melhor investigada Willebrord Snell (1591-1626). YOUNG, Hugh D.; FREEDMAN, Roger A. "Natureza e propagação da luz". In: *Sears & Zemansky Física IV: ótica e física moderna/ Young e Freedman*; [colaborador A. Lewis Ford]; tradução Cláudia Martins; revisão técnica Adir Moysés Luiz. – São Paulo: Addison Wesley, 2009, 12ª ed. americana.

como uma linguagem”, Sartre (2005, p.141) observa que: “No mundo em “reverso” o meio se isola e se põe para si: somos assediados por mensagens sem conteúdo, sem mensageiro e sem remetente. Ou, ainda, o fim existe mas o meio vai corroê-lo pouco a pouco.”

Em “O caminho do Poço Verde”, de Rubens Figueiredo, até o fim da narrativa o leitor acompanha Diana sem saber qual é sua enfermidade e sem conhecer seu objetivo, e ao fim do conto, percebe que a viagem não terminou e que mesmo em condições questionáveis a protagonista segue viagem.

Sentiu que colocavam seu corpo sobre uma espécie de maca feita de galhos grossos, para ser puxada por um cavalo. Sentiu que a amarravam à maca. Atavam a cabeceira da maca ao cavalo com tiras de couro, que rangiam junto de seus ouvidos. A outra ponta ia ser arrastada pelo chão. Enquanto isso, o tempo todo, Diana pensava, 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 (2009, p.124).

Em “A Fila”, de Murilo Rubião, acontece coisa semelhante, lidamos com a insistência absurda de Pererico em falar com o gerente. Pererico passa anos na fila sem alcançar seu propósito devido à morte do gerente, e, por fim, acaba por voltar a sua cidade natal. Vale ressaltar que acompanhamos a trajetória de Pererico sem que tenhamos conhecimento da finalidade da personagem, coisa que em momento algum nos é revelada. Em “O edifício”, também de Rubião, o personagem João Gaspar, engenheiro contratado, vive a ilusão, apesar do aviso dos conselheiros, de concluir a obra do edifício que chega ao octingentésimo andar, e que, segundo a lenda, não chegará ao final.

- Nesta construção não há lugar para os pretensiosos. Não pense em terminá-la, João Gaspar. Você morrerá bem antes disso. Nós que aqui estamos constituímos o terceiro Conselho da entidade e, como os anteriores, jamais alimentamos a vaidade de sermos o último (2010, p.61).

Junto a ideia de uma narrativa sem fim, podemos vislumbrar o ofício do próprio escritor que não chega ao fim da construção, que continua a trabalhar além da exaustão. O próprio Rubião, que tanto reescreveu suas obras, não vislumbrou seus arranha-céus, que continuam a subir em mãos alheias. Figueiredo, por sua vez, reescreveu os seus contos para a segunda edição de *O livro dos lobos*.

Há nestas narrativas citadas uma espécie de fim sem fim, em que somos remetidos, assim como as personagens, na qualidade de homens-objetos, de um

meio ao outro, sem que cheguemos ao final, o que muito se aproxima dos processos burocráticos na realidade.

O que observamos é que o fantástico atual proposto por Figueiredo muito se aproxima da linguagem fantástica delineada por Sartre na modernidade, onde se destaca Kafka e Rubião, pois, apesar da naturalização do absurdo que aparece em suas narrativas, pode ser lida uma crítica em relação à própria condição imposta ao homem pela burocracia real e sua falta de finalidade. Nas reflexões de Sartre, lidamos com as ideias de homem-utensílio, de narrativas “sem fim” e “sem mensagem” (final e conclusiva), que podem ser encontradas nos exemplos citados.

Contudo, esta aproximação não pode ser entendida com uma espécie de cópia ou influência do fantástico moderno, mas como um jogo consciente de reescritura. A obra de Rubens se aproxima do fantástico moderno não para repeti-lo mas para dialogar com ele. O mesmo acontece em relação ao fantástico clássico.

Notamos também que as narrativas de Figueiredo demonstram um certo “descompromisso” com o gênero e o modo fantásticos, embora utilize alguns de seus artifícios, e isso lhe permite um livre passeio pelo fantástico misturando aspectos do fantástico tradicional do século XIX e do fantástico moderno, trazendo assim à tona um fantástico irônico e uma relação diferenciada com o leitor, na qual a mensagem final movida por uma lógica racional perde lugar para a ambiguidade e para o jogo ficcional.

Rubens Figueiredo cria, em suas obras, uma possibilidade de escrever o fantástico dialogando com o leitor sobre a própria construção da narrativa.

O jogo textual de Figueiredo parece provocar de outras formas o destinatário, num caminho que propõe ao leitor a veste do detetive, e observamos, em muitos de seus contos, personagens que perseguem ou são perseguidos, dúvidas sobre a identidade e origem dos narradores-personagens, ideias obsessivas e inexplicáveis de determinadas personagens, e relações de duplicidade, por multiplicação do sujeito ou identificação.

O leitor (ideal), aos poucos, reúne as peças e tenta decifrar as mensagens, mesmo que elas não levem a lugar nenhum, e tenta caminhar pelas cavernas em *O livro dos lobos*, é capaz de se identificar com o relato do homem, que se sente substituído em “Nos olhos do Intruso” e percorre junto com Diana “O caminho do Poço Verde”, sem saber para onde vai e se de fato vai chegar a algum lugar. O leitor investiga os quadros e a vida do “verdadeiro” Emílio Vega em *Barco a seco*, até

esbarrar com o falsificador, e assim, num constante jogo de retirar camadas e mais camadas da ficção, não encontra uma resposta lógica, e permanece no terreno do inexplicável.

Nas narrativas de Figueiredo pode-se estar diante das bonecas russas, as *matrioshkas*, citadas por Gustavo Bernardo em *O livro da metaficção*:

A criança abre a primeira e encontra no seu interior outra semelhante, mas menor. Abre essa boneca menor e encontra uma terceira, ainda menor, e assim por diante até a última, pequeníssima, de madeira maciça – que não se abre. O brinquedo parece ter por objetivo provocar a surpresa *ad infinitum*? Basta deixar a última boneca fechada; o processo de reiteração e miniaturização preserva o mistério. O que há no interior do corpo? Um outro corpo, ainda. O que há no interior do outro corpo? Também um outro corpo. Como a última boneca é de madeira maciça, a criança experimenta a sensação combinada de decepção e júbilo. Se a última boneca não se abre, não podemos saber o que há dentro dela, não podemos saber se é possível haver uma boneca menor ainda. Ora, se há algo que ainda não sabemos, ainda temos uma boa razão para viver: procurar saber (BERNARDO, 2010, p.32).

O exemplo da *matrioshka* pode ser visto claramente na própria construção do texto de Figueiredo no romance *Barco a seco*, no qual o narrador-personagem, ao investigar a vida e a obra do pintor Emílio Vega, acaba por interpretar e re-significar sua pintura.

Dentro de uma caixa de charutos feita de madeira, uma caixa de couro. Dentro da caixa de couro, uma caixa feita de osso. Dentro da caixa de osso, uma concha pintada, a imagem de um rosto cujas feições não consigo distinguir, como se estivesse embaixo de cinco palmos de água, a não ser por uma mancha que sugere um coração, ou uma boca aberta, que tenta dizer alguma coisa, mas tudo o que consegue emitir contra o peso da água são bolhas sem som nenhum, bolhas onde cada grito fica aprisionado (FIGUEIREDO, 2001, p.31).

Nos bosques e labirintos de Borges, nos confrontamos também com os artifícios da metanarrativa, com recursos de espelhamento, presença de duplos, e uma série de códigos e referências ao processo criativo, a outras obras literárias, autores, à linguagem e estrutura da narrativa fantástica, o que serve de fonte a muitos autores contemporâneos, como Rubens Figueiredo, Sérgio Sant'Anna e tantos outros. Subimos a Torre de Babel, visitamos a extinta biblioteca de Alexandria, e procuramos livros que jamais foram publicados ou que não têm fim,

somos remetidos a tempos e espaços que, assim como personagens, se subdividem e rompem com a lógica e as leis que norteiam o mundo real, somos convidados a partilhar do universo ficcional, transportados, não por um tapete, como no conto d' *As mil e uma noites*, mas pelo livro-cenário que nos remete a outros livros, histórias e situações por vezes inexplicáveis.

Pelo gosto do autor, que antes de tudo é um leitor, entramos num jogo ficcional, no qual só é “real” aquilo que é narrado. Ao que parece, o real interessa menos ao ficcionista do que o real inventado, e serve apenas de cenário para que o outro apareça.

Por outro lado, o real ficcionalizado implica uma outra questão que diz respeito aos fatos históricos, visto que não sabemos ao certo até que ponto os fatos históricos não foram inventados e/ou modificados por questões de interesse político, religioso, entre outros. Sem nos aprofundarmos na legibilidade dos fatos históricos, temos na literatura uma mistura entre realidade e ficção, e por vezes a linha que divide uma da outra não pode ser tão facilmente encontrada.

Na ficção, as referências precisas do mundo real são tão intimamente ligadas que, depois de passar algum tempo no mundo do romance e de misturar elementos ficcionais referências à realidade, como se deve, o leitor não sabe muito bem onde está. Tal situação dá origem à fenômenos bastante conhecidos. O mais comum é o leitor projetar o modelo ficcional na realidade – em outras palavras, o leitor passa a acreditar na existência real de personagens e acontecimentos ficcionais. O fato de muitas pessoas terem acreditado e ainda acreditarem que Sherlock Holmes tenha existido de fato é apenas o mais famoso de numerosos exemplos possíveis (ECO, 2010, p.131).

No gênero fantástico, como já vimos no capítulo 1, há em muitas narrativas uma apropriação do uso da primeira pessoa na figura do narrador e o falseamento de uma realidade para que o leitor se aproxime e se deixe seduzir pela verossimilhança, para depois se questionar ante o inacreditável. Para Umberto Eco, a narrativa artificial pode ser reconhecida pelo para-texto e pelos sinais ficcionais, mas ele mesmo admite que em alguns casos a realidade e a ficção se ligam de forma tão íntima que “o leitor passa a acreditar na existência real de personagens e acontecimentos ficcionais” (2010, p.131).

Distinguir a narrativa realista da ficcional parece um trabalho exaustivo, principalmente numa época de *reality-show* e de obras que utilizam documentos históricos e outras espécies de registros. Obras que parecem contar o dia-a-dia das

peças, fotografar a realidade e misturar dados reais a dados artificiais com certa naturalidade e desenvoltura. Caminhamos pelos *pixels* de realidade em *Eles eram muito cavalos*, de Luiz Ruffato, investigamos a suspeita morte do antropólogo norte-americano em *Noves Noites*, de Bernardo Carvalho, galgamos titubeando entre os alçapões da memória, realidade e ficção de muitos escritores, que parecem amalgamar de tal forma as obras ficcionais com suas experiências reais que não sabemos ao certo distinguir vivência e invenção.

Longe de uma escrita de si, Figueiredo lança mão de uma estética do fantástico que o faz preparar a palheta para a próxima tela. O autor parte da verossimilhança num caminho sedutor e intrigante para o leitor ideal, que ao fim da narrativa não está diante do fim de fato, mas continua a trilhar pelo inexplicável. Se a verossimilhança é uma condição da literatura em relação ao real, Rubens também se vale dela para depois apresentar a ruptura e o absurdo e gerar reflexos e reflexões.

Para melhor investigarmos como Figueiredo constrói o duplo no fantástico atual, selecionamos narrativas curtas como “Nos olhos do intruso”, “Um certo tom de preto”, “Sem os outros”, “A ele chamarei Morzek”, e o romance *Barco a seco*.

3.2 O autor nos olhos do intruso - entre a hesitação e a sucessão

No conto “Nos olhos do Intruso”, Rubens Figueiredo promove o encontro do narrador-personagem com o seu duplo e isso nos é apresentado através de uma narrativa em primeira pessoa, de memória, contada por uma única testemunha, que dá ao leitor a visão parcial do ocorrido e segue até certo ponto algumas características delineadas por Todorov acerca do fantástico clássico.

No início do conto o narrador-personagem já explica que há um conflito e adverte que antecipou o seu futuro, coisa da qual parece se arrepender.

Não lembro a primeira vez. Mas aqui e ali comecei a ouvir comentários; aquela é a cidade que interessa, é onde as coisas acontecem, o futuro fugiu para lá. Advertências que repetiam a verdade mais simples, não há como negar. Hoje, parecem ressoar a voz de um oráculo (FIGUEIREDO apud MORICONI, 2001, p.540).

A este terreno arenoso o destinatário é apresentado e passa então a seguir os códigos, que, embora pareçam simples, passam a ser apresentados a cada instante e avolumam a dúvida que percorre a narrativa.

A narrativa apresenta o duplo no teatro, lugar no qual o palco parece se movimentar todo o tempo, devido à mudança de focos de luzes, cenários, cortinas que se abrem e se fecham, a marcação cênica dos atores, a música, o texto e todo um conjunto de elementos da encenação que conduzem os espectadores à ilusão. É neste espaço no qual tudo pode acontecer, em que a realidade muitas vezes é mostrada sob o tom de fantasia, e a máscara, ao invés de encobrir, exhibe os vícios e os problemas humanos, que o narrador encontra pela primeira vez o seu duplo, e ao encontrar o outro de si acaba também por se transformar em outro.

O espetáculo consistia muito mais na velocidade e na perfeição das metamorfoses dos atores. Em poucos minutos, eles trocavam de roupa, peruca e maquiagem, encarnavam outra voz, outra personalidade, e tudo com um vigor que só podia nascer de um tipo de vida. No final da peça, algumas fileiras à minha frente, aconteceu, quando as pessoas se levantaram, entrevi, no intervalo de cabeças, um homem parecido com alguém que eu conhecia (FIGUEIREDO apud MORICONI, 2001, p.540).

O narrador, única testemunha do fato, ainda se pergunta se diante de tantos rostos não estaria iludido e inclinado a ver o impossível. “Talvez fosse a dança de rostos ao meu redor, mas o efeito era o de muitas feições distintas convergindo e se sobrepondo ao ar transparente” (FIGUEIREDO apud MORICONI, 2001, p.540).

Mas ele volta a olhar e vê a si mesmo e sente o pavor da substituição, que pode representar um prenúncio do seu fim ou a comprovação da sua inexistência. “Uma desconfiança incômoda me obrigou a olhar melhor e então me deparei com um sujeito igual a mim mesmo, apenas um pouco mais novo. Sacudido por uma espécie de insulto, experimentei o temor de estar sendo sorrateiramente substituído” (FIGUEIREDO apud MORICONI, 2001, p.540).

No desenrolar do conto, é interessante notar que o narrador-personagem, depois de encontrar o outro, começa a perder a si mesmo, e age como se tivesse a alma roubada pelo duplo. Aos poucos, amigos lhe atribuem ações que ele não fizera, passagens por lugares a que ele não fora, e a ideia do duplo vai se intensificando. O narrador-personagem começa a tomar para si a vida do outro. “A seguir, de uma maneira que mal percebi, passei pouco a pouco a acreditar que era

eu mesmo que ia àqueles lugares e punha em prática aquelas ações” (FIGUEIREDO apud MORICONI, 2001, p. 541).

Passado o estranhamento no encontro com o outro, observamos como o absurdo parece se naturalizar no interior da narrativa com a adaptação do narrador, no entanto a ambiguidade se mantém. Naturalizada a existência do duplo, o narrador não só toma para si a vida do outro como passa a cumprimentar desconhecidos e tem a sensação de poder abarcar o mundo, de gozar de uma nova memória.

Aos poucos, as atividades que esses desconhecidos atribuíam a mim começaram a me parecer familiares. As pessoas que eles mencionavam chegaram a se tornar íntimas para mim, com seus nomes e suas ambições cotidianas. Tudo ia se incorporando à minha memória. O meu passado se expandia com um novo elenco de pessoas e fatos ao mesmo tempo em que o meu presente também se ampliava, numa espécie de movimento de conquista. Minha vida abarcava muitas outras vidas e assim eu conseguia me sentir mais vivo do que nunca (FIGUEIREDO apud MORICONI, 2001, p.541-542).

O narrador experimenta a possibilidade de ser outro, e o que antes lhe causara terror logo é transformado numa espécie de poder, já que ele tem sua personalidade multiplicada.

Avisado por telefone do funeral do outro, o narrador tem o segundo encontro com o duplo, agora morto.

Vivi assim um tempo, até que, certa manhã, o telefone me acordou. A voz do outro lado avisou que uma determinada pessoa havia morrido. Citou um nome, que não reconheci nem me dei ao trabalho de memorizar. [...] A voz lamentou que ele tivesse morrido ainda jovem, e garantiu que “todos” iriam lá. Cheguei em cima da hora, um pouco atrasado até. Achei que por isso ninguém se aproximou para me cumprimentar. Raciocinei que temiam perturbar a cerimônia. Uma música de órgão descia gelada das paredes e só um segundo antes de o caixão ser fechado distingui as feições do defunto. Foi rápido, uma sombra correu sobre o véu transparente. Mas creio ter reconhecido o homem que eu, nei sei quanto tempo antes, vira no teatro. O homem igual a mim [...] Antes que eu me refizesse da surpresa, todos haviam ido embora sem sequer se despedir de mim. Em poucos dias, as coisas começaram a mudar (FIGUEIREDO apud MORICONI, 2001, p. 542).

Após a morte do duplo, o narrador passa então a ser ignorado ou repellido, como se fosse um estranho. Roubada a alma, ao morrer o duplo parece morrer também o narrador, pelo menos naquela cidade, o que nos faz lembrar o embate de “William Wilson”, de Poe, no qual William ao matar Wilson mata também a si mesmo.

Era Wilson, mas ele falava, não mais num sussurro, e eu podia imaginar que era eu próprio quem estava falando, enquanto ele dizia:

- Venceste e eu me rendo. Contudo, de agora por diante, tu também estás morto; morto para o Mundo, para o Céu, e para a esperança! Em mim, tu vivias; e na minha morte, vê por esta imagem, que é a tua própria imagem, quão completamente assassinaste a ti mesmo! (apud COSTA, 2006, p.308).

No conto de Rubens, a personagem é rechaçada, mas não morre, “muda de vida”, vai para outra cidade, vai para o futuro. No entanto, parece que naquela cidade deixa de existir sem o outro, já não é mais reconhecido e estimado, e passa a ser tratado como um intruso.

Em lugares onde eu esperava ser recebido como um irmão, me rechaçavam com a frieza e a hostilidade educada que só se descarrega sobre os intrusos. Mesmo nos ambientes que, antes, eram para mim perfeitamente familiares – meu trabalho, minha vizinhança, meus colegas – eu me via tratado como alguém indesejável. Foi nessa altura que resolvi me mudar para uma outra cidade, a cidade que eu ouvia falar com tanta simpatia (FIGUEIREDO apud MORICONI, 2001, p. 542-543).

Na nova cidade, numa espécie de nova vida, após a morte do duplo, ao ir a uma barbearia, repleta de espelhos, o narrador encontra o outro duplo, mais velho, que muito se assusta ao ver também no espelho o duplo mais jovem. O elemento espelho aqui encontrado também promove a ilusão, a visão da superfície, sem que se que possa de fato penetrar, ver com nitidez e enxergar a realidade. Como observamos em “O Estranho”, de Freud, o espelho para cada um que se vê nele revela o outro. E o encontro com o outro mais uma vez coloca o narrador numa situação-limite que implica uma mudança, e talvez resulte no seu fim.

Quando contemplava a mim mesmo no espelho, reparei com o canto dos olhos o reflexo de um homem, umas três cadeiras à esquerda. Ele me fitava com insistência. Tinha um ar quase desnorreado, na verdade, e achei que já devia estar me observando desde algum tempo. Por instinto, desviei o rosto pois o homem me pareceu agitado. Fingi que não o via e estou certo de que o deixei convencido disso. Mas os espelhos permitiam olhares diagonais. Por esse ângulo, pude notar que sujeito era extraordinariamente parecido comigo. Apenas um pouco mais velho (FIGUEIREDO apud MORICONI, 2001, p. 543).

Sem saber se ele é a cópia ou o original, o narrador-personagem em “Nos olhos do intruso” divide esta questão com o leitor e segue o seu destino com a ideia de que o seu fim está próximo e a visão do outro foi um prenúncio. O duplo pode ser visto aqui como um fantasma, um sócia ou o mensageiro da morte, como lemos no

capítulo 2, mas também implica a possibilidade da multiplicação infinita descrita no “tema do eu” de Todorov.

Mas para o narrador-personagem a morte é iminente. Com o duplo visto no teatro não foi diferente, depois que o viu tomou para si parte da vida do outro e o duplo morreria ainda jovem. O mesmo poderia acontecer com ele, pois o homem da barbearia também o viu e dois homens iguais conscientes da existência um do outro talvez não possam existir em um mesmo lugar. “Sei agora por que vim para esta cidade. O olhar admirado do homem na barbearia foram as boas-vindas e também uma despedida de mim. Já posso sentir o calor das chamas estalando” (FIGUEIREDO apud MORICONI, 2001, p.543).

Para lembrarmos um encontro entre gerações, tomamos como exemplo “O outro”, de Borges, e nos deparamos também com espaços e tempos que se bifurcam no encontro entre os dois Borges. Em “O outro”, o velho Borges em Cambridge encontra o jovem Borges em Genebra, os dois dialogam e Borges questiona se aquilo se passou no sonho ou na vigília.

- Nesse caso – disse-lhe resolutamente - o senhor se chama Jorge Luis Borges. Eu também sou Jorge Luis Borges. Estamos em 1969, na cidade de Cambridge.

- Não – respondeu com minha própria voz um pouco distante.

Depois de certo tempo insistiu:

- Eu estou aqui em Genebra, num banco, a alguns passos do Ródano. O estranho é que nos parecemos, mas o senhor é muito mais velho, com a cabeça cinza (BORGES, 2009, p.8).

Ao tratar do “tema do eu” e da transformação do tempo e espaço num estudo sobre determinadas narrativas fantásticas, Todorov (2008, p. 126-127) chega a afirmar que: “O tempo e o espaço do mundo sobrenatural [...] não são o tempo e o espaço da vida cotidiana. O tempo parece suspenso, ele se prolonga muito mais além daquilo que se crê possível. [...] O espaço é transformado do mesmo modo.” E vemos tanto na narrativa de Borges como na de Figueiredo esta espécie de suspensão do tempo e do espaço. Em “O outro” e “Nos olhos do intruso”, os sujeitos multiplicados podem apresentar diferentes idades e podem estar no mesmo lugar ou em diferentes lugares ao mesmo tempo.

Em Rubens Figueiredo, nos perguntamos, no entanto, sobre quem de fato é o intruso, o homem que vive na mesma cidade que o narrador e morre ainda jovem, o homem mais velho que vive ao mesmo tempo na outra cidade, ou o narrador-

personagem? Na primeira cidade, o narrador, após a morte do duplo, passa a ser visto como um estranho e na cidade do futuro não é diferente, pois o duplo mais velho lá já se encontrava. O narrador-personagem ocupa qual lugar, identidade e existência de fato? Será ele o intruso na vida desse eu dividido entre o passado, o presente e o futuro? Tudo não passa de uma ilusão dos sentidos do narrador no teatro, no funeral e na barbearia cercada por espelhos?

Ainda podemos pensar em múltiplos “eus” do mesmo sujeito vivendo em cidades, tempos e fases da vida diferentes, numa série multiplicada do mesmo sujeito e infinita, na qual não é mais possível definir quem é o original e quem é a cópia, e não há mais limite para o tempo e o espaço, como vemos também no conto citado de Borges. O sujeito não necessita do teletransporte tão comum na ficção científica, ele vai ao teatro, cruza uma rua, viaja até outra cidade e encontra o seu duplo mais jovem, da mesma idade ou mais velho, numa coexistência insólita, mas possível na narrativa fantástica.

Ser ou não ser o original, o único, é a questão. Ao ver o outro de si, cada indivíduo parece ter sua alma roubada e sua existência passa a ser duvidosa, já que não é possível afirmar a unicidade e a originalidade de um sujeito em detrimento de outro.

Para Clément Rosset, como vimos no capítulo 2, diante da cópia, o sujeito tem sua existência questionada.

Pensava-se tratar como original, mas na realidade só se havia visto o seu duplo enganador e tranquilizador; eis de súbito o original em pessoa, que zomba e se revela ao mesmo tempo como o outro e o verdadeiro. Talvez o fundamento da angústia, aparentemente ligado aqui à simples descoberta que o outro visível não era o outro real, deva ser procurado num terror mais profundo: de eu mesmo não ser aquele que pensava ser. E, mais profundamente ainda, de suspeitar nesta ocasião que talvez não seja alguma coisa, mas nada (ROSSET, 2008, p.92).

Nesta narrativa, o leitor conta apenas com a visão parcial do fato ocorrido, na qual o narrador-personagem é o único a dar seu testemunho, e permanece na dúvida. A visão parcial dificulta e turva a verdade sobre o evento e facilita a ambiguidade, afinal não se sabe se tudo não passou de uma ilusão ou se de fato ocorreu. E num terreno movediço, próprio à narrativa fantástica, narrador e leitor ora tentam dar as mãos, ora se distanciam.

O que percebemos, é que neste caso, Rubens segue, sim, o fantástico clássico, mas, assim como ocorre na reescritura do fantástico moderno operada pelo autor, aqui também se trata de um diálogo com a tradição, de uma retomada consciente do fantástico clássico.

Ao tratar das presenças identitárias na obra de Figueiredo e analisar principalmente o romance *Barco a seco*, Ivone Daré Rabello²⁴ trata da constante presença do outro nas narrativas desse autor.

Mas o que de fato conta é a presença de um outro, sempre por perto, insinuante, gerando, por vezes, uma tensão insolúvel. Um e outro se misturam de tal modo que se torna suspeito qualquer esboço da figuração da autenticidade autônoma. A estabilidade da *imagem* identitária é, assim, posta em xeque, mesmo que nenhum acontecimento contenha a possibilidade de *transformar o indivíduo* e de fato *torná-lo um outro*. Um se torna outro apenas em aparência. Também o mundo parece tornar-se um outro, mas nada se altera efetivamente. Os fatos e a própria subjetividade continuam incompreensíveis para os que viveram os eventos. Presos à circunstância imediata ou permitindo que se mostrem, por meio deles, dilemas psíquicos pretensamente únicos e individuais, os acontecimentos seguem uma lógica cuja evidência não está dada. A verdade objetiva – a razão abstrata que move os dias – permanece escondida naquilo que não está à mostra (RABELLO, 2007, p.131).

Conforme diz Rabello (2007, p.131), esta “razão abstrata que move os dias e que permanece escondida” parece fazer par com os inexplicáveis acontecimentos no interior da ficção insólita de Figueiredo.

A dúvida entre o original e a cópia pode ser observada também em “Um certo tom de preto”. No conto, um casal de irmãos perde os seus pais, não fica claro se por abandono ou morte, pois os irmãos inventam várias versões sobre o caso, e vão morar na casa de uma menina com os pais dela. Aos poucos, Custódio e Isabel – os irmãos – tentam ocupar o lugar da menina.

Com a chegada dos irmãos, a menina passa a ser culpada por atos que não cometeu, vê seus brinquedos nas mãos de vizinhos, sem que os tenha dado para eles, e Isabel passa a usar suas roupas. Aos poucos, a menina, que não tem ao longo da narrativa seu nome revelado, passa a sentir que sua vida está sendo roubada.

²⁴RABELLO, Ivone Daré. *Barco a Seco*, de Rubens Figueiredo: Certezas e Enganos da Imagem Identitária in: Terceira Margem, Rio de Janeiro, Número 16, janeiro/junho 2007, pp. 128-141.
Disponível em:
<http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero16/Terceira%20Margem%2016_final.pdf>
Acesso em: 10 de jan. 2012

Roupas que eram minhas viraram de Isabel, numa confusão da qual minha mãe muitas vezes me parecia cúmplice. Num movimento sutil, do qual ninguém se dava conta, junto com as roupas, com o pano, migrava para Isabel alguma parte de mim mesma (FIGUEIREDO, 2009, p.90).

Enfraquecida pelos golpes dos irmãos, a menina muda de comportamento e é preterida pelos pais. Mas o plano de substituí-la aos poucos parece crescer de quando em quando na narrativa, seja no uso das roupas, nas atribuições de atos que não cometera, seja no roubo do afeto e atenção dos pais.

Principalmente depois do episódio do espelho, a vida da narradora-personagem se modifica totalmente. Lembremos que para Todorov (2008, p.129): “o espelho está presente em todos os momentos em que as personagens do conto devem dar um passo decisivo em direção ao sobrenatural.”

A narradora relembra o evento do espelho, na casa da avó idosa, com Custódio e Isabel, com os quais passaria a noite, sem os pais. Nesta noite, a avó, cuja sanidade a narradora põe em dúvida, fala de uma superstição:

- Hoje é dia de santo Antônio. Na minha terra, a gente acreditava numa coisa: se nesse dia a moça chegasse diante do espelho à meia-noite com uma vela acesa e olhasse bem lá no fundo, veria a imagem do seu futuro marido. (FIGUEIREDO, 2009, p.95).

Mais uma vez o objeto espelho faz parte da narrativa de Figueiredo, e nesse momento da narrativa o autor parece lançar mão de várias informações que contribuem para a mudança do natural ao sobrenatural, como condiz ao fantástico clássico.

A narradora relembra a experiência que vivera diante do espelho, objeto de revelação, ilusão e transformação, como observamos nos contos maravilhosos. No entanto, neste conto, junto ao espelho está a crença popular nas palavras da avó, e somado a tudo isso o horário da meia-noite, propício também às mudanças e ao aparecimento de seres sobrenaturais e um ambiente com pouca iluminação. “A noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo. A ambientação preferida pelo fantástico é aquela que remete ao mundo noturno” (CESERANI, 2006, p.77).

Diante destes elementos, quando a narradora se olha ao espelho, o inimaginável ocorre, o reflexo que aparece no espelho não é o dela, mas sim o da sua substituta. Isso nos remete, ainda que de forma distinta, ao homem que faz o

pacto demoníaco por amor a uma mulher e perde o seu reflexo no espelho, em “A história do reflexo perdido”, de Hoffmann, e nos faz lembrar as personagens de Machado de Assis e Guimarães Rosa, citadas no capítulo 2, que ao se olharem no espelho não enxergam também o seu próprio reflexo. Clément Rosset e Freud já apontam neste mesmo capítulo para encontro com o outro no espelho.

Quando fomos deitar resolvi ficar acordada até meia-noite. Custódio dormia no quarto com minha avó, eu e Isabel ficávamos na sala, que era comprida e tinha um espelho na extremidade. Eu sabia onde a avó guardava as velas, os fósforos. Acendi uma vela e me pus diante do espelho, de camisola. Aproximei a chama do vidro como se assim pudesse iluminar o fundo da sala, refletido no espelho. Uma esfera frouxa de luz se desprendia da vela, resvalava no vidro, desenhava meu rosto cortado ao meio pela sombra. Se o espelho duplicava a luz do fogo, dobrava também a escuridão da sala. A chama tremulava no seu fôlego curto e eu entrevia ondas de sombras nos desvãos fundos do espelho e da sala. Meu futuro marido devia estar ali, tentava aparecer para mim, contente em me ver, à minha espera. Meus olhos sonolentos caçavam alguma forma um pouco mais nítida que desejasse emergir, mas que só o fazia puxada pelo meu olhar. Intuindo algum movimento, escolhi um ponto e fixei nele minha atenção. Algo de fato se mexia, estava mesmo acontecendo. Muito vaga ainda, uma forma se recompunha no centro da escuridão, com movimentos suaves, a sugestão de uma linha ereta, um fluido que desliza transparente no espelho: uma pessoa, eu via melhor agora. Fixei os olhos com toda a força naquele ponto. Queria ajudar aquele homem a nascer. Mais que medo, tinha curiosidade e muita vontade de acreditar na loucura de minha avó. No 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. E me virei depressa para trás e vi Isabel vestida com as minhas roupas, o cabelo penteado como o meu. Com um grito cortado, acho que desmaiei (FIGUEIREDO, 2009, p. 95-96).

Depois de experimentar o horror de não ver a própria imagem refletida, a narradora relata o caso sob a visão de Isabel. A irmã adotiva afirma ter ficado acordada à meia-noite em frente ao espelho e ter visto um homem de terno com flores na mão. Mais tarde a narradora percebe se tratar de uma fotografia que ficava na direção do espelho e ao interpelar sua avó, que avança na senilidade, descobre que a foto era de um homem que fora preso por desposar a própria irmã. Superstição ou não, segundo a narradora, anos depois, Custódio acaba por se casar com Isabel – sua irmã.

O fato é que depois do evento do espelho os irmãos passam a esconder os olhos sob as lentes dos óculos escuros, o que intimida até mesmo os professores, e ganham cada vez mais poder sobre as pessoas. É nesse mesmo tempo que a narradora percebe vários sinais da troca de identidade que se aproxima.

Assim me recordo de ter visto, um dia, que o chaveiro de Isabel não tinha a letra I, e sim a inicial do meu nome. E 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 e não o dela. Que sensação de fraqueza me deu, ao ver meu nome preso na plastificação, retido à forma ao lado do retrato de Isabel. De repente, ela veio por trás, tomou a carteira da minha mão e explicou que o clube tinha se enganado e que ela já havia pedido outra carteira. Verdade ou não – é claro que não -, eu entendi, com um susto, que bastava um engano para fazer o rosto e o nome virarem duas coisas independentes, coisas que aceitam ser recombinadas por um acaso (FIGUEIREDO, 2008, p.98).

Finalmente, passado um tempo, já na fase adulta, chega o dia em que os irmãos, munidos de óculos escuros, concluem o plano e Isabel rouba o corpo, a identidade da narradora, que passa a ser chamada pelos próprios pais pelo nome da outra.

Certa noite, a família e toda a vizinhança são surpreendidas por um “apagão”, motores de televisores e outros aparelhos param de funcionar e em trinta segundos tudo se transforma, o mundo emudece e escurece, como se a vida se apagasse nesse instante. “Sem aviso, o mundo fechou o olho” (FIGUEIREDO, 2009, p.99). É nesse momento que o olhar de Isabel recai sobre a narradora, que percebe um certo tom de preto que destoa do preto em geral e na narradora sofre o esvaziamento e tem seu eu roubado. Dá-se então a troca de corpos, a troca de forma e identidade, e já não é mais possível diferenciar a falsa da verdadeira filha do casal.

Vale, no entanto, ressaltar como a imagem é conduzida pela narradora que faz o destinatário procurar e ver na escuridão um certo tom de preto e observar em câmera lenta o que parece se passar em segundos, como um efeito mágico ou cinematográfico que transforma um ser em outro ser. Na escuridão, onde não é possível distinguir com clareza imagens e acontecimentos, sem que haja testemunhas que provem o contrário, se dá o fantástico. E o que parece natural cede espaço ao sobrenatural.

Ouvi meu pai soltar um muxoxo de desânimo e colocar na mesa os pratos que tinha na mão. Distante, o assovio de um garoto quis protestar ou irritar o escuro. Em seguida, um movimento de sombra sobre sombra chamou minha atenção. Vinha do lado onde estava Isabel. Um certo tom de preto. Uma camada de preto queria ressaltar do preto geral, e se reconcentrava, se depurava, se desembaraçava de empecilhos e disfarces. Isabel tinha tirado os óculos e olhava para mim. Longo, cilíndrico, sinuoso. Uma espécie de braço imaterial se estendeu através da escuridão, feito da própria escuridão, e entrou livre pelos meus olhos. Com o 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, pesá-lo um pouco com a argúcia de um conhecedor de jóias, e se recolher, em rápida fuga. Senti também que tinha deixado no lugar outro anel, mais leve e vistoso. A jóia falsa. Vi meu próprio corpo parado na escuridão enquanto eu me afastava dele. Compreendi que por alguns instantes eu pude enxergar a mim mesma, como se meus olhos estivessem no anel, desprendido do meu corpo. Assim, me voltando para trás, avistei no espaço, no centro de um negro mais difuso e poroso, o denso ponto preto para onde eu estava sendo puxada. 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. Antes de eu perder contato com a o anel que me foi roubado e ser lançada de volta ao que havia restado de mim – esta fachada sem credibilidade -, antes disso, por um instante, quando imergi naquela espessura de carnes e tecidos alheios, pude sentir a infinidade de vida e a força de expansão que se irradiava dentro daquele mundo escuro, em fios, em linhas e palpitações. Houve uma explosão de alegria com a minha chegada, que era na verdade a minha partida. Quando a luz reacendeu, não percebi nada de alarmante, até que minha mãe me chamou de Isabel. Olhei em volta. Custódio voltara a cuidar do trabalho da faculdade. Meu pai levava talheres para a cozinha. A televisão roncava no mesmo canal. Minha mãe podia ter se enganado, trocado o nome na pressa e na distração normal de falar. Mas em seguida meu pai, da cozinha chamou Isabel para ajudar com a louça e, dirigindo-se a ela, usou o meu nome (FIGUEIREDO, 2009, p.100-101).

Isabel passa a ser a filha legítima e parece uma espécie de duplo negativo, que tenta substituir o outro e pôr em dúvida a sua existência. No entanto, o que ocorre, de acordo com a reação dos pais, é uma troca, Isabel toma a forma da filha verdadeira, que passa a ter agora a imagem de Isabel. Ao que parece, corpo e alma se dividem, enquanto a verdadeira Isabel ostenta o corpo da filha do casal, essa guarda a alma, a consciência de si, embora vista o corpo de Isabel.

Vemos neste instante a ruptura do limite e a onipotência do pensamento, uma pessoa se transforma em outra, e o que é imaginado torna-se possível, real, no interior da narrativa.

Aos poucos o acontecimento corriqueiro da vida em família dá lugar ao sobrenatural, no entanto, a narrativa não se antecipa, descreve cada segundo da trama, até chegar ao clímax, com o roubo da identidade/corpo da narradora-personagem, e envolve o leitor, que se identifica com a personagem, até que este descubra sob os seus pés o alçapão preparado pelo autor.

Quando a narradora fala do anel que lhe foi tomado, nos dá entender que não só o corpo foi roubado, parece que uma parte da alma, de sua essência, se foi, que houve mesmo um esvaziamento do seu ser.

Ao colocarmos em dúvida o roubo da alma e não só do corpo, revemos a ideia de alma segundo Aristóteles, que vê a alma como a substância necessária para dar vida ao corpo.

El alma es, pues, una substancia; es el *quid* esencial del cuerpo. Como escribe Aristóteles: "si el ojo fuera un animal, la vista sería su alma, pues la vista es la substancia o forma del ojo". El alma es, pues, la forma del cuerpo en tanto que constituye el conjunto de posibles operaciones del cuerpo. Así como lo propio del martillo es dar martillazos, lo propio del alma es hacer que el cuerpo tenga la forma que le corresponde como cuerpo y, por lo tanto, hacer que el cuerpo sea realmente cuerpo. El alma es la causa o fuente del cuerpo viviente (MORA, 1965, p. 76-77).

Porém, se a narradora teve a alma roubada, como pode ter consciência da mudança de corpo e rememorar várias vezes, remontando os fatos que a levaram àquela condição de outra, que a levaram, ao que tudo indica, ao manicômio?

Questionamos se houve realmente uma troca de corpo e identidade ou tudo não passa de loucura da narradora. E nos perguntamos se não haveria um diferente caso de duplo nesta narrativa, onde um sujeito toma o corpo do outro, e o sujeito roubado, apesar de possuir outra forma, ainda conserva parte da consciência do seu verdadeiro eu e parte da sua alma.

A narrativa de memória, como convém ao fantástico, termina na ambiguidade, pois a narradora dá a entender que foi internada depois de negar ser Isabel, e resta a dúvida se tudo não passou de uma invenção, já que ela afirma lembrar a história várias vezes e alterá-la, ou melhor, aprimorá-la.

Nada me dá tanto gosto quanto recompor e explicar de novo o que houve comigo. 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 (FIGUEIREDO, 2009, p.102).

Nesta narrativa vê-se claramente a mudança do ambiente familiar para o estranho, depois que os irmãos Custódio e Isabel se mudam para casa da menina, e a passagem do limite entre o conhecido para o acontecimento inexplicável, quando a menina tem seu corpo e sua identidade trocados e é considerada louca.

Várias vezes encontramos, nos contos fantásticos que lemos, exemplos de passagem da dimensão do cotidiano, do familiar e do costumeiro para a do inexplicável e do perturbador: passagem de limite, por exemplo da dimensão da realidade para a do sonho, do pesadelo, ou da loucura. O personagem protagonista se encontra repentinamente como se estivesse dentro de duas dimensões diversas, com códigos diversos à sua disposição para orientar-se e compreender (CESERANI, 2006, p.73).

Ainda se tomarmos como referência o *unheimlich*, de Freud, e observarmos, que o estranho pode se originar de um trauma na infância, podemos supor que a adoção dos irmãos marcou a menina de tal forma, com a mudança que ocorreu em sua casa e em sua relação com os pais, que ela se sentiu substituída e acabou por acreditar ser outra pessoa, o que a levou à internação na fase adulta.

Além de um estereótipo, segundo Ceserani, o tema da aparição do estrangeiro que penetra no espaço doméstico é um problema cultural e implica uma grande inquietude. Ele cita a novela “O estranho hóspede”, de Hoffmann, e explica:

A súbita intrusão de um personagem que possui as características culturais de um estrangeiro, dentro do espaço reservado e protegido que pertence a uma família e a uma comunidade restrita, torna-se plena de aspectos inquietantes, suscita reações de profunda perturbação psicológica [...] Há uma forte interiorização da experiência, o eu profundo é agredido por uma súbita irrupção. E, por conseqüência a imagem do estrangeiro se complica e se transforma. Isso ocorre seguidamente com a figura do diabo que chama para a conclusão do pacto, o fantasma que vem perturbar os sonhos tranqüilos e a felicidade doméstica, o ser monstruoso que coloca em crise o equilíbrio da razão (CESERANI, 2006, p. 85).

Embora os irmãos não sejam estrangeiros, são pessoas estranhas, das quais não se conhece bem a origem, e parecem seres monstruosos se seguirmos o relato da narradora. Eles mentem, roubam os objetos e as roupas da narradora, matam um pardal e brincam com o seu cadáver, exercem poder sobre os adultos, causam temor e, por fim, roubam a narradora de sua vida, de seus pais, do seu corpo e da sua própria identidade.

Contudo, no limite entre a razão e a desrazão promovido pelo fantástico, continuamos no espaço da incerteza.

Também em o “Homem de Areia”, de Hoffmann, guardadas as devidas diferenças, nos deparamos com o roubo da vida da personagem através do olhar. O olhar gera o engano, a paixão e o pânico no jovem Natanael.

O olhar, próprio ao mundo sensível se recorrermos a Platão, capaz de nos conduzir à dúvida e ao engano, faz parte do jogo ficcional tanto de Hoffmann quanto de Figueiredo. E ao tratar do “tema do eu”, Tzevan Todorov destaca a presença “das imagens do olhar” na obra de Hoffmann:

[...] somos invadidos literalmente, em sua obra, por microscópios, binóculos, olhos falsos e verdadeiros etc. [...] Em Hoffmann, pelo menos, há realmente coincidência entre “o tema do olhar” (tal qual se colocou em nosso léxico descritivo); e “as imagens do olhar”, tal como se descobrem no

próprio texto; eis por que sua obra é particularmente reveladora (TODOROV, 2008, p. 131).

Ainda que de forma distinta, é possível observar nas narrativas de Rubens Figueiredo as “imagens do olhar”, seja através das aparições do duplo, do roubo da identidade pelos olhos, da relação das personagens com os espelhos, da relação entre a cópia e o original muitas vezes evocada.

A presença significativa da cor e da pintura e a provocação contemplativa em algumas de suas narrativas, como é o caso do já citado conto “Um certo tom de preto”, do conto “A ele chamarei Morzek” e do romance *Barco a seco*, nos remete também às imagens do olhar.

Outra forma de observar o duplo e mesmo o múltiplo está no conto “Sem os outros”, narrado em terceira pessoa, que rememora, a partir do anúncio da morte da personagem Joana, toda sua vida.

O conto mostra a obsessão da personagem, que de forma inusual troca de homens como troca de interesses. Joana se apropria do outro, numa espécie de roubo de identidade, o imita e depois troca de parceiro, experimentando numa só vida múltiplas Joanas e duplicando cada parceiro, por algum tempo, até esvaziar em parte o outro e a si mesma. De certa forma, ela se assemelha a uma espécie de vampira que usa os homens, suga parte de sua vida, e depois os joga fora. Essa visão aproxima a narrativa do tema do tu, relacionado ao desejo, como observa Todorov.

Mas o contista começa pelo fim, é o fim de Joana que nos remete ao começo, à memória, à história dessa mulher que muda de personalidade como se trocasse de pele cada vez que troca de marido. Ao ler no monitor do aeroporto o anúncio de sua morte, pela primeira vez Joana parece ser alguém, ou melhor, ter deixado de ser alguém, e ela imagina como seria sua vida sem os outros, e neste instante se sente livre de ser Joana. “[...] ela acordou e viu as letras boiando no monitor colorido, no alto, a tempo de ser informada de que não existia.” (FIGUEIREDO, 1998, p.63).

Ela, que sempre agiu por imitação, copiando o modo de falar do pai, aprendendo a fazer nós com o irmão, aprendendo música com o vizinho, aprendendo tudo sobre carros com o namorado, economia com o professor com quem se casara, tudo sobre viagens com o médico que desposara depois, e muitos

outros assuntos, de acordo com os homens com os quais se relacionava, pela primeira vez, estava livre de uma identidade, que talvez nunca lhe tenha pertencido, já que tomava para si as identidades alheias, sem ter onde se fixar.

Ao se relacionar com os outros, Joana percebia o assunto de interesse da pessoa e fazia daquilo o seu objeto de interesse, a sua vida, se tornando *expert*, e se “transformando” numa outra pessoa. Somente ao experimentar a sensação de inexistência Joana pôde experimentar o alívio de estar em repouso, fora do moto-contínuo que ela mesma se impôs.

Agora pela primeira vez, não pesava em suas costas a necessidade de reviver com outro nome, outros interesses, outra existência. Havia muito, ela sabia que aquilo que fica para trás não deve jamais retornar. Mas dessa vez o ciclo inteiro havia se quebrado, a roda que a apertava e puxava tinha parado de girar (FIGUEIREDO, 1998, p. 79).

No entanto, ao trocar, Joana também se vê trocada, mas nem por isso dá fim ao seu fardo, continua incessantemente, e numa espécie de máquina a girar, sente quando a troca se faz necessária, e o próprio matadouro de porcos da vizinha parece exemplificar o momento de mudança da personagem e o mecanismo contínuo de trocar.

[...] talvez os porcos guinchassem perto demais. Ao morrer, insistiam em deixar claro que o mecanismo instalado no quintal não parava de rodar. Quando vinha a hora, seus cascos em pânico sapateavam no concreto, estalando num ritmo atropelado. Aceleravam por um instante os passos no tempo, insinuando em Joana, através das frestas da janela, a ideia de que o momento da troca não se faria esperar (FIGUEIREDO, 1998, p.69).

São vários os momentos em que Joana percebe que a máquina precisa girar e ela necessita trocar de pele, e percebe com qual facilidade passa uma borracha em seu passado. É dessa forma que ela para de imitar o pai, deixa de fazer os nós de marinheiro com o irmão, abandona a música e as aulas de piano com Leo, seu vizinho, e vai se apropriando das habilidades dos homens para depois abandonar e renascer sob uma nova forma, por vezes, com um novo sobrenome, mas livre da memória.

Abaixo seguem algumas passagens que marcam a transição de Joana e mostram como ela limpa a sua memória a cada troca. Primeiro quando se livra dos nós de marinheiros aprendidos com o irmão, depois quando troca a música por

carros, depois carros por economia, e assim por diante, sem parar, como o matadouro de porcos já citado.

Joana reparou que sentia vergonha quando, de surpresa, lhe vinha a lembrança das cordas se enroscando entre os dedos. Relutava em aceitar que tivesse sido ela mesma quem havia se aplicado daquela forma em dominar os nós e os seus nomes. Por isso tratou de sufocar, na memória, o episódio do seu aprendizado, até que aquilo afinal se aquietou, não respirou mais. Joana descobriu, assim, que uma parte do passado podia ser lavada, polida, até ficar bem lisa, quase transparente. Ao voltar-se para dentro de si mesma, o olhar de Joana atravessava aqueles meses sem encontrar resistência. De certa maneira, eles haviam deixado de existir (FIGUEIREDO, 1998, p.68)

De um dia para o outro, Joana se desfez de tudo o que dizia respeito à música, inclusive sua amizade com Leo. Mais uma vez, admirou-se ao ver como era simples, como nada daquilo deixava marcas. Uma pele nova nascia dentro dela e apagava tudo que havia sido escrito antes [...] Uma vez limpo o terreno, limada a placa para receber um novo desenho, Joana logo se viu desimpedida para passar os finais de semana na casa do namorado (FIGUEIREDO, 1998, p.70).

Foi fácil se desvencilhar dos automóveis e do namorado. Um suor fino que sai pelos poros da pele, uma matéria dócil que se deixa expulsar quase sem se fazer sentir. Sem maiores problemas, Joana resumiu aqueles dois anos na imagem de uma única fotografia e depois raspou no filme, para sempre, os traços do seu rosto (FIGUEIREDO, 1998, p.72).

A cada casamento, Joana troca o sobrenome, e a sensação de ser outra e ter uma nova vida se intensifica. Assim se dá com a primeira troca de sobrenome, depois do casamento com o professor de economia, e igualmente nos demais casamentos.

Joana fez questão de trocar de sobrenome. Vibrou com a sensação de uma existência nova, que o nome arrancado ao marido lhe infundia. Sonhava que um sangue mais caloroso, mais denso, afluía das sílabas direto para suas artérias. Ao mesmo tempo, e talvez mais forte ainda, Joana provava com delícia a certeza de ver o antigo sobrenome suprimido para sempre (FIGUEIREDO, 1998, p.72).

Por todo o tempo a memória é repelida por Joana, que se esvazia a cada troca, e isso talvez explique porque sua história é narrada por outro, em terceira pessoa.

Um exemplo claro dessa rejeição da memória se dá na escrita de sua tese, quando a orientadora lhe aponta alguns equívocos, e no mesmo instante o interesse, que já era pouco, dá lugar à rejeição ao trabalho, ao risco de ser

lembrada, à necessidade de uma nova existência. Joana parece se espantar porque a orientadora percebe que ela se apropria indevidamente dos outros, e fixa em sua memória os equívocos e, de certa forma, a própria aluna. A tese também implica uma forma de registro do pensamento e da existência de Joana.

Ao ler os primeiros esboços de Joana, chamou sua atenção para a conveniência de usar aspas nas citações e mencionar as fontes quando transcrevesse juízos alheios. Joana logo se intimidou com a memória daquela senhora. Era um risco com que não havia se preocupado até então, diante do marido ou do seu círculo de amigos. A tese começou a atrasar (FIGUEIREDO, 1998, p. 74).

Como uma máquina copiadora, Joana reproduz e depois volta a zerar, apaga a memória assim como a forma de decodificar friamente as informações, sem profundidade. Isso por vezes se faz sentir por seus parceiros, que se assustam com um diálogo mecânico. Apesar disso, o outro lado de Joana a identifica com o humano obcecado por poder, pois a cada conquista ela busca um parceiro com mais alto nível financeiro.

Livre de uma única existência, Joana então segue sua incessante jornada de duplicar as habilidades e os desejos de muitos homens, de se apropriar dos outros e de se multiplicar em várias Joanas.

[...] Joana aprendeu e esqueceu muitas coisas. Ações na bolsa de valores, navegação comercial, os rituais da indústria de tecidos. Poucas vezes era preciso entrar no terreno prático. As informações vinham até ela e partiam a um gesto seu, sem deixar em Joana traços palpáveis. Apanhar e largar eram partes de um único movimento, feroz, faminto, mas sempre discreto. Ela renascia refeita após cada temporada, após cada troca. Joana se reproduzia. Joana era sua própria prole. Uma imagem que continuaria passando de um espelho para outro, até que o corpo de Joana abandonasse o foco do reflexo. Ou quem sabe fosse ela mesma o espelho. De todo modo, no conjunto, houve também uma espécie de progressão. Pois Joana, a cada vez, se dava conta de que, para ir em frente, era preciso um pouco mais de dinheiro (FIGUEIREDO, 1998, p. 78).

Mais uma vez Figueiredo usa a figura do espelho da multiplicação incessante de Joana, que afasta cada vez mais a sua essência e a compreensão de sua atitude. Depois de tantas trocas, Joana é deixada por um dos maridos durante uma viagem, e diante do anúncio de sua morte no monitor do aeroporto, observa seu reflexo apagado, pensa que pela primeira vez está livre de ter de se reinventar a cada instante, e percebe que o ciclo fora rompido e que a máquina parara de girar. Contudo, depois dessa sensação de liberdade para pensar e agir, diante da

presença dos outros, novamente Joana se vê obrigada a continuar seu fardo incessante. “Joana compreende que, mais uma vez, terá que imitar, terá de fingir com toda força que é alguém. Qualquer um. Nem que seja ela mesma” (FIGUEIREDO, 1998, p. 80).

É neste jogo de estar dentro e fora ao mesmo tempo que observamos o outro. Nesta narrativa, na qual a personagem só pode existir sem os outros, pois, do contrário, tem a necessidade de imitá-los, surge uma espécie de crítica sobre a conexão das pessoas e as relações obsessivas e descartáveis, como Bauman (2004) expõe em *Amor Líquido*, que trata das relações líquidas, fragilizadas e fugazes na contemporaneidade. Munido da verossimilhança e de questões que parecem atuais e tratam em parte de nossa sociedade, o autor constrói na obsessão da personagem um discurso que ultrapassa o lugar comum e o compreensível na realidade.

O narrador, em momento algum, julga a personagem, apenas a apresenta, pois ela mesma não o faria, diante de seu repúdio à memória. É nesse espaço de mutação, no entre-lugar, sem poder fixar sua própria existência, e portanto seu passado em forma de memória, que Joana só pode ser mostrada e lembrada pelo outro. Afinal, ela só existe na pele do outro e a partir do outro.

Há uma ironia nesta prática de Joana, se a compararmos à necessidade do homem de deixar seu legado e/ou ter seu reconhecimento, e ser lembrado pela eternidade.

Diferente de “Nos olhos do intruso” e “Um certo tom de preto”, em “Sem os outros” caminhamos mais pelo fantástico moderno, onde o inusual parece naturalizado no interior de uma narrativa sem fim. E embora a descrição pareça realista, as ações da personagem e sua condição existencial são fora do comum.

Vale ressaltar que, nesta narrativa, o leitor não parece hesitar e não está diante do sobrenatural, no entanto, a ação da personagem é fora do comum, os homens são meros utensílios para a personagem, e a máquina de trocar de Joana não parece ter fim, assim como a narrativa que parece continuar.

Se em “Nos olhos do intruso” e “Um certo tom de preto”, a hesitação está presente, e as narrativas se aproximam mais do fantástico clássico, “Sem os outros” se aproxima mais do fantástico moderno e a própria ação de Joana, por mais absurda que seja, parece revelar o homem como uma máquina copiadora e superficial na contemporaneidade.

3.3 O escritor-pintor – além do que se pode olhar

Em “A ele chamarei Morzek” e *Barco a seco*, retomamos a ideia das imagens do olhar e verificamos que as narrativas muitas vezes se misturam à pintura, ao mesmo tempo que os narradores buscam incessantemente a verdade, num caminho que parece se assemelhar ao do leitor quando procura distinguir a ficção da realidade. Neste sentido, a história do concurso dos pintores Zêuxis e Parrásio na Grécia, que aparece em “A ele chamarei Morzek”, parece trazer a pergunta sobre onde está a verdade.

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

Esta pergunta permeia as duas narrativas, que tratam da ideia de duplo como imitador e falsificador. Em “A ele chamarei Morzek”, vemos o duplo na relação entre Emiliano e Morzek, em *Barco a seco*, nas relações entre Gaspar e Emílio Vega e Emílio Vega e Inácio Cabrera.

A primeira narrativa já se inicia num terreno pouco confiável. No início do conto, o próprio narrador se apresenta com o nome de Emiliano e ao outro chama de Morzek, o que não corresponde aos nomes verdadeiros. Ele afirma: “Tudo o que me disseram, tudo o que vi e pensei, e o que ainda vejo e penso, mesmo agora, são coisas que não me pertencem. Nossa própria mente manobra para tolher de nós a verdade” (FIGUEIREDO, 1998, p.9).

No entanto, é sob o olhar dessa única testemunha que encontramos o universo do duplo como imitador. Numa narrativa não linear aos poucos vamos juntando as peças da memória do narrador, que, embora pouco confiável, é o único farol para o evento ocorrido.

“A ele chamarei Morzek” seria apenas um curioso caso do pupilo que imita o mestre, não fosse a confissão de Emiliano sobre sua obsessão fora do comum e o crime revelado. Enquanto Morzek existe, ele não consegue pintar de forma diferente a não ser imitando o artista, com seus tons de preto e com as borras de café, que produzem um tom especial de sépia.

Antes de ter aulas de gravura na oficina de Morzek, o jovem vai a uma exposição com uma namorada, encontra a obra do mestre e percebe a importância do pintor. A partir disso começa a utilizar a técnica do outro e sua inveja se converte em uma promessa de vingança.

Havia dezenas de obras de uma dúzia de pintores. Havia seis quadros de Morzek. Não juro que fossem bonitos e logo adivinhei que Morzek era incapaz de desenhar tão bem quanto eu. Reconfortado por essa constatação, pude reconhecer que seus quadros provocavam certo tremor, uma apreensão vaga, e não só em mim. Minha namorada me explicou: - Veja, Emiliano. Este é o pintor mais importante aqui. [...] Como ela podia saber? Talvez bastasse observar que os visitantes se detinham com mais atenção diante daqueles seis quadros. Mostravam-se reverentes e um pouco atônitos, como se pensassem: mas será mesmo isso que estou vendo? Aconteceu que era mesmo isso, e eu fitava seus rostos, examinava os quadros, e as duas coisas devem ter se juntado dentro de minha cabeça. Uma mistura ruim, não há dúvida. Mas, é preciso dizer e repetir, Morzek não tem culpa disso. Segundo as indicações fixadas abaixo dos quadros Morzek empregava pó de café para obter o sépia espesso que envolvia formas humanas, sempre incompletas. Pó de café. [...] Um metabolismo desconhecido me degustava. Em seguida, quando minha namorada me beijou, cheguei a ficar surpreso por ela não ter notado o paladar, o aroma, que eu já sentia me impregnar por dentro [...] Em duas semanas eu já estava produzindo quadros bem próximos daquele espírito. Ao mesmo tempo, incorporei o cafezinho aos meus hábitos cotidianos. Segurava a xícara com ar de galhofa e, sozinho, sorria de mim mesmo. Hoje, não sei até que ponto era uma brincadeira e até que ponto já seria uma espécie de crime (FIGUEIREDO, 1998, p.11-12).

Primeiro ele apreende um modo de pintar, a técnica, toma para si uma parte do outro, e se transforma um pouco no outro, e depois, sem conseguir eliminar o outro que há em si, dá fim ao que o incomoda.

Meu mal se chamava Morzek. Meus quadros e minhas gravuras não eram meus. Pressenti desde o início, e mesmo assim não conseguia deixar de fazê-los. Nem podia imaginar o que seria de mim fora do preto, do sépia, longe do pó de café que se entranhava no vão e na carne embaixo das minhas unhas (FIGUEIREDO, 1998, p.19).

O narrador que se apresenta como Emiliano, ao adentrar o porão e a vida de Morzek, decora cada lance de seu manuseio na centenária prensa alemã, observa seu corpo vacilante, seus vícios e suas fraquezas, e ao mesmo tempo intensifica seu trabalho de copista. Aos poucos seus dedos das mãos vão adquirindo marcas semelhantes às de Morzek, e passa a ter certeza de que o que produz não lhe pertence, como se o seu lugar fosse ocupado por outro. Ainda que saibamos que ele é quem copia o mestre, é ele também que se sente invadido pelo mesmo. “O que primeiro chamou minha atenção em Morzek talvez tenham sido seus dedos. Ossudos, terminavam em pontas amareladas e levemente carcomidas por queimaduras de ácidos” (FIGUEIREDO, 1998, p.16).

Eu gostava de contemplar as pontas dos meus dedos adquirindo também, pouco a pouco, a mesma coloração sépia. Orgulhava-me daquele sinal inscrito sobre meu próprio corpo graças ao convívio com ácidos, solventes e tintas. De propósito, não me empenhava em limpar de forma adequada a pele das extremidades dos dedos. Fora da Escola, pensavam que eu fumava muito, interpretando aquilo como manchas de nicotina. E o desconhecimento dessas pessoas me infundia ainda mais orgulho. Eu trazia nas mãos o cunho de uma casta mais alta e secreta. Com essas ilusões complicadas eu talvez tentasse apenas desviar meu pensamento. Fugir de uma certeza importuna, que se insinuava nas curvas da minha sombra, nos músculos da minha nuca, assim que eu voltava os olhos para a direção errada. A certeza de que meus quadros não me pertenciam (FIGUEIREDO, 1998, p. 20).

Mas em vários momentos da narrativa observamos que Emiliano reclama a falta de identidade artística, se assim chamarmos, pois não consegue descobrir a si mesmo diante da presença perturbadora da pintura de Morzek.

Emiliano, um aluno fantasma, que não passara na prova para a Escola de Belas-Artes, se sente como um intruso e no direito de se vingar, e a isso se soma a presença do artista consagrado, que o impele a imitar para tentar ser alguém, ter algum tipo de reconhecimento. Rememoremos que, imitando a técnica de Morzek, Emiliano expõe, embora continue a sentir que os quadros não são seus. “O vidro se interpunha como um filtro diante dos meus olhos, revelando a verdade transparente. Meus quadros eram almas perdidas do corpo. Meus quadros não me pertenciam” (FIGUEIREDO, 1998, p.15).

A obsessão de Emiliano, somada à distração de Morzek, parece então contribuir com o grave acidente do estudante Galindo. É na prensa alemã, instrumento de adoração e trabalho de Morzek, já muito observado por Emiliano, que o mal se dá. O estudante estrangeiro coloca a mão na prensa para ajeitar a matriz sem que o professor perceba. Morzek então põe a máquina para funcionar e os rolos da prensa esmagam os dedos do estudante.

É possível que Galindo quisesse conferir, uma vez mais, a posição da matriz, antes de rodar a prensa. Balbuciu duas ou três palavras que não formaram sentido algum em meu ouvido. Morzek pilotava a prensa e comandava a parte que chamamos de leme. Eu me achava ao lado da máquina mas olhava em outra direção, observando a matriz que o outro aluno preparava sobre a bancada. Sempre saliente esse detalhe quando recordo e explico para mim mesmo o episódio. Sem dúvida, me apego a isso de forma um pouco exagerada. Pois mesmo assim, com o canto do olho, eu poderia ter visto onde estava a mão de Galindo. Pior ainda. Hoje, ao relembrar o fato, chego a ver sua mão com toda a nitidez, deslizando num arranque para baixo da prensa. Chego a rever Morzek distraído, com o olhar toldado pela bebida, tomando impulso para pôr a máquina em movimento (FIGUEIREDO, 1998, p.28).

O próprio narrador conta que estava olhando em outra direção, e depois se contradiz, ao sugerir que pode ter visto a mão do estudante e o impulso de Morzek. De acordo com o relato, faz parecer, no entanto, que Emiliano era o único capaz de evitar o acidente e não o fez. Mas o leitor permanece na dúvida diante da hipótese levantada por Emiliano e a verdade, que pode facilmente ser deturpada.

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

Emiliano tenta se eximir da culpa em seu relato, embora nos mantenha na dúvida sobre o ocorrido, afinal sua memória teria inventado o momento em que vira a mão do rapaz e o impulso do professor, ou, realmente, ele viu e numa fração de segundos ignorou o fato, percebendo que aquilo, por mais grave que fosse, o favoreceria? Afinal, como ele mesmo expõe, a derrocada de Morzek significava a sua independência.

Por que procuro extrair a força a minha parcela de responsabilidade em um fato no qual nem sequer tomei parte? Se vi de relance a mão de Galindo e o impulso de Morzek, o que me teria levado a não avisar, a não impedir? Em um intervalo tão curto, seria possível que outras coisas, além daquilo que eu simplesmente enxergava passassem pela minha cabeça? Parece leviano supor que eu tivesse tempo de imaginar a desmoralização de Morzek, prever o seu afastamento, a sua ruína, e calcular que, de algum modo, isso me traria algum benefício. Tão ligeiro e sem sequer estar olhando naquela direção, como eu poderia fazer meu pensamento ser esmagado pelos rolos da prensa, provar o delírio do álcool e do arrependimento, resumir tudo em uma cifra redonda e tomar, por fim, uma resolução? Talvez tenha também resvalado pelos olhos uma visão do futuro. A visão de mim mesmo, emancipado de Morzek (FIGUEIREDO, 1998, p.29).

No decorrer do relato do narrador, lemos que o outro representa o seu maior problema, e o acaso parece favorecer a vingança e a emancipação do narrador. Uma espécie de parricídio? O aluno superaria o mestre? Ao que tudo faz crer, o mestre é um obstáculo e o “destino” contribui para que o aluno se livre do vício de imitar, da necessidade de falsificar e duplicar a obra de Morzek, já que ele mesmo admite que o que faz não é dele, e sim de Morzek.

Ainda que o jovem tentasse abandonar o hábito de imitar, alugando um quarto com uma pia numa casa de cômodos, enquanto Morzek existia, ele não conseguia sua autonomia, era como uma doença.

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

Depois do acidente, Morzek perde a razão, e, com o seu desaparecimento, Emiliano também deixa de existir. O rapaz experimenta as cores vivas que tanto sugeriu a diretora da escola, ao observar que o jovem seguia os tons de um artista que já tinha seu fracasso anunciado pela bebida e pelo desmazelo, que talvez só encontrasse conforto no trabalho no porão com a centenária prensa alemã.

Foi Dona Beatriz que tanto sondou o rapaz e apresentou as carpas coloridas nos jardins da escola, contou a história do pintor que virou carpa, e tratou de uma pintura que expressava talvez mais vida e menos sombra.

Com o fim de Morzek, Emiliano também deixara de existir, como se não passasse da sombra do outro, de uma réplica que pintava com tons de preto, cinza, sépia e usava borras de café. Depois do sacrifício, do sangue derramado, houve o apagamento de um homem em detrimento de outro, e Emiliano – sombra de Morzek – se extinguiu com o desaparecimento do outro, para fazer nascer um novo pintor. Foi numa noite, então, como conta o narrador, que o novo pintor surgira, entregue às cores e à felicidade. E foi pela primeira vez, na descoberta de si, que a verdade, segundo o narrador, se apresentou.

Abaixo unimos então o início e o final da narrativa, as duas pontas que correspondem ao surgimento de uma nova verdade para o ex-imitador, o ex-falsificador, que liquidara o original e sua condição de cópia.

Naquela noite, descobri que a verdade não é aquilo que perseguimos, mas sim o que, sem querer, sem buscar, encontramos. Descobri que a verdade repousa pronta, desde sempre, à nossa espera. Não existe procura, nunca existiu – só há encontro (FIGUEIREDO, 1998, p.9).

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

O insólito nesta narrativa se apresenta na obsessão do jovem em copiar o outro até roubar o mínimo de integridade, o trabalho do outro, para que assim possa emergir de seu pesadelo e descobrir a si mesmo. Também experimentamos a ambiguidade no que se refere ao crime e, ainda que tentemos apontar para uma verdade, ela aparece nublada. Morzek é internado, desaparece, o jovem abandona de vez as identidades de Emiliano e Morzek e segue, no entanto, na Academia, numa nova vida e com uma nova forma de pintar, tal qual o pintor de carpas.

Elizabeth Fiori (2007) trata da questão da imitação nos três contos de Figueiredo, “Um certo tom de preto”, “Sem os outros” e “A ele chamarei Morzek”:

Imitar, do latim, significa “fazer ou esforçar-se por fazer exatamente o que faz alguém ou alguma coisa; tomar por modelo; assemelhar-se a; falsificar” (*Larousse Cultural*, p. 605). Em todos os casos, a imitação baseia-se em relações de semelhança que, nos três contos, estão associadas à ideia de esvaziamento do eu. Os vínculos de dependência, nesses contos, não excluem a violência, seja contra aquele que imita, seja contra aquele que é imitado. Ninguém sai intacto, pelo contrário, algumas vezes a imitação adquire conotação de crime (p.340).

Há uma relação, segundo ela, entre o imitador e o imitado, na qual os dois são vitimados. Se por um lado Morzek perde o seu espaço após o acidente com a prensa, Emiliano por sua vez também havia perdido a sua identidade ao pintar quadros como Morzek. Não é à toa que ele vê a pintura de Morzek até mesmo na sua ausência: “[...] vi, naquela mancha escura no canto do jardim, a mesma tina, o mesmo pincel que Morzek usava em seus quadros. Pretos, marrons, sépias, eles eram sempre assim” (FIGUEIREDO, 1998, p.10). E percebe sua imagem sem nitidez ao olhar no lago das carpas: “Eu olhava e, mais que tudo, via o borrão do reflexo do meu rosto dançando na água trêmula” (FIGUEIREDO, 1998, p.21).

Fiori (2007) explica ainda que se, em “Um certo tom de preto”, temos a visão do imitado, o contrário se dá nos dois outros contos citados, e a imitação cobra o seu custo ao imitador:

Construir uma identidade a partir do outro implica uma autoconcepção de ser insatisfatório, o reconhecimento da aptidão e vigor do outro, a humilhação de saber-se dependente, mas, nesses contos, implica também

um certo mérito pelo próprio desempenho. Esses e outros conflitos afetando o estado psicológico da pessoa que imita justificam a constante irritação de Emiliano, o esforço de Joana em assimilar as aptidões de cada homem com quem conviveu e o bem-estar que sentiu quando ouviu anunciar no aeroporto que estava no avião que caíra no oceano (p.342).

As imagens do olhar são percebidas em várias passagens da narrativa, que sempre se refere à pintura e à visão do narrador, e muitas vezes o que é real dentro da narrativa parece se fundir à pintura e encontramos também o olhar poético do escritor-pintor.

Sentado num banco de madeira, eu voltava os olhos para cima e via os ramos de uma árvore escorrendo contra o céu. Via a cor escura, o brilho negro e esponjoso que a chuva havia deixado num tronco ou num galho mais grosso (FIGUEIREDO,1998, p.21).

Noite após noite eu seguia, isolado de tudo, em meu ateliê. O tom de meus quadros repetia as cores noturnas, lá fora. Meus desenhos transcreviam a noite em pó de café, em preto, em lama e cinzas (FIGUEIREDO,1998, p.27).

Durante a narrativa o escritor parece optar por alguns desvios, num momento está falando do seu ateliê e sua relação com Morzek, e depois recorda as histórias de Dona Beatriz sobre o pintor de carpas no pátio da Escola de Belas-Artes, e retorna ao ateliê. Figueiredo parece criar uma memória recortada, na qual as lembranças vão se encaixando e ganhando sentido e a história principal dá espaço para outras histórias. Isso também pode ser visto em seu romance *Barco a seco*.

De outra forma lidamos com o duplo e o falsificador no romance *Barco a seco*. E começamos a narrativa já com a visão do mar e do quase afogamento do narrador:

Quando vi, já era tarde. Senti o impulso, água que se encolhia por baixo de mim e, de repente, a superfície do mar deslizou por uma rampa. Uma esteira de água correu, dando início ao que parecia uma curva enorme, e me puxou para trás, ignorando os tapas que estalavam na ponta das minhas braçadas (FIGUEIREDO, 2001, p.11).

A história é narrada por Gaspar Dias, um perito nas pinturas de Emílio Vega, que está escrevendo a biografia do pintor e encontra o falsificador na figura de Inácio Cabrera, que interfere no âmago de sua investigação. Gaspar, assim como Vega, é apaixonado pelo mar, mas tenta traçar em sua biografia um perfil diferente de Vega, que costuma ser visto apenas como “um pintor do mar”, boêmio e

excêntrico. Gaspar, inclusive, defende a ideia de que Vega não pintava só o mar, mas botes abandonados na areia.

Botes. Não no mar, não sonolentos e adormecidos sobre água mansa, mas estendidos na areia, insones. Botes meio tombados, às vezes apoiados com displicência em toras de madeira. Botes perdidos, desastrados, que escorregavam e afundavam em pequenos montes de areia acumulada pelo vento, ou encostados em tufos de capim que emergiam por baixo do casco. Botes à espera não se sabe de quê, mendigando o respeito de um céu indiferente, de um mar que já os abandonara, barcos inúteis, jogados no seco (FIGUEIREDO, 2001, p.17-18).

Desde o início fica claro que a biografia de Vega é um divisor de águas na carreira de Gaspar, pois representa sua consagração na história da arte. Em meio a dilemas do que já foi escrito sobre Vega, o perito busca o diferencial, e tenta capturar a verdade sobre a vida e a obra do pintor, o que o precipita na própria ficção, pois, diante do que não sabe, reinventa o seu Emílio Vega.

Na tentativa de criar uma fisionomia para Vega, de transformar sua versão do pintor na única verdadeira, Gaspar vai aos poucos tomando para si a feição do outro. A busca do outro revela-se, afinal, a procura de um imprescindível, e cada vez mais distante, auto-retrato (CARNEIRO, 2005, p.74).

Outra questão a ser sublinhada é que, ao investigar a vida de Emílio Vega, o narrador acaba por rememorar a sua própria história e parece criar uma relação de duplo com o pintor. No exercício de “reconstruir” o artista e sua obra de arte, relembra fatos de sua vida que antes tentara esquecer e encontra situações e sensações que o aproximam cada vez mais do outro e de si mesmo.

Em *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, é o pintor Basil Hallward que afirma que a tentativa de revelar o outro implica a auto-revelação.

[...] “cada retrato que é pintado com sentimento é um retrato do artista, não do modelo. O modelo é apenas uma circunstância, uma ocasião. Não é ele quem é revelado pelo artista; pelo contrário, é o artista que, em uma tela cheia de cores, revela a si mesmo. O motivo pelo qual não exibirei esse retrato é que temo mostrar com ele o segredo de minha alma” (WILDE, 2009, p.19).

Ao se debruçar no exercício de escrever a biografia do outro, Gaspar junta documentos, relatos, pinturas e lembranças do pintor morto, mas rememora a si mesmo, como já fora colocado, e narra em parte a sua própria biografia. Emerge então um Gaspar esquecido e rechaçado na infância. É-nos revelada a imagem de

um homem que, por trás da pele de perito, tem um passado a esconder. Ele, que vivera sem conhecer seus verdadeiros pais, filho adotado e rejeitado pelos irmãos e pelo pai, expulso de casa, que passara a viver pelas ruas, a dormir por vezes na praia, num caminhão, num abrigo e depois em pensões, e que na universidade tentara apagar o órfão rejeitado e jogado na sarjeta, e criar um novo marco para a sua existência. O Gaspar Dias da galeria de Angelina Rodrigues, perito em Emílio Vega, que estudara história da arte, ao pesquisar sobre Vega, abre uma porta para a entrada não só do fantasma do pintor, mas, do seu próprio fantasma, o passado que até então parecia soterrado.

Eu, Gaspar, eu, Dias, sem pais, sem família, fui concebido e gerado ali mesmo – atrás dos quadrados de vidro fosco e lavrado, presos aos caixilhos das janelas centenárias da faculdade, que assim impedem que se veja o que acontece no lado de dentro (FIGUEIREDO, 2001, p.33).

Contudo, é através do morto que Gaspar renasce: “Devo muito a Emílio Vega. Não fosse ele, eu andaria, quem sabe, ainda hoje na mesma periferia pobre onde fui criado, nas mesmas ruas calçadas de ignorância, entre as mesmas paredes cimentadas com ressentimento” (FIGUEIREDO, 2001, p.31).

É a partir do desconhecido que Gaspar retoma o que para ele é há muito tempo conhecido, mas está escondido, é através do outro que ele trata de si mesmo. Gaspar retoma então o entre-lugar, da onde talvez nunca tenha saído.

Três personagens passam sua vida no limite e aparecem no entre-lugar. Gaspar, sem família, sem origem, renascido na universidade, local de passagem, especialista em história da arte, e que necessita fervorosamente do pintor morto para ser alguém na vida. Vega, em seu barco no mar, longe da Espanha, seu país de origem, a pintar, beber, nadar e vender para pintar, beber, nadar e talvez se esconder. Cabrera, à sombra do pintor, na posição de um falsificador, que interfere diretamente na lenda do pintor, e que pertence a outro tempo, a outro país. Os três homens ligados às marinas, ao mar, ao sentimento estrangeiro e à falta de pertencimento a um lugar. Os três como botes abandonados na areia.

Para Flávio Carneiro (2005), esses três personagens apresentados na narrativa não têm identidade, origem e não têm um lugar para o qual possam retornar. Fazem jus ao título do romance *Barco a seco*.

A falta de identidade faz com que Gaspar, Vega, Cabrera sejam, cada qual a seu modo, estrangeiros cujo país de origem foi destruído, junto com qualquer memória que pudesse revelar seu antigo mapa. Destituídos da fala que se espera deles e sem a possibilidade de um retorno – retornar para onde? – vivem na marginalidade dos que não têm lugar. São como barcos encalhados na areia, ou como aqueles pintados por Emílio Vega, barcos “cuja perfeição reside em não ter um lugar no mundo nem fora do mundo” (CARNEIRO, 2005, p.75).

Essa situação limite de não ter para onde voltar também é vista na ida de Gaspar ao asilo com sua namorada Ester. Ali, ele não só se põe a imaginar como seria se Vega estivesse vivo, num asilo, no anonimato, como encontra uma senhora estrangeira que se encontra sem território. A senhora nasceu num país que não existia mais, viveu numa cidade que mudou de nome, e por isso passou a guardar cada detalhe de sua terra natal num caderno, ali tentou fixar os vestígios de seu passado, de sua origem, de um lugar agora apagado, que não existe além da memória.

A mulher tinha vindo de uma cidade que, tempos depois, havia mudado de nome. Viera de um país que já não existia. Feito em retalhos, todos os pedaços acabaram agregados a países vizinhos. A cidade mesma, desertada aos poucos pelos habitantes nativos, foi ocupada por gente de fora. Fazia décadas que a população de lá já não falava mais a língua que a mulher aprendera quando criança. Nomes de ruas e bairros tinham sido mudados. Uma religião estrangeira varreu de todas as praças e mercados os nomes dos santos da infância da mulher. As construções do seu tempo foram a tal ponto devastadas por bombardeios e incêndios que, nas fotos novas da cidade que lhe chegaram, ela não reconhecia uma esquina sequer. Naquele caderno, então, a velha anotava nomes de sua infância e adolescência. Nomes de lojas, de ruas, de pessoas (FIGUEIREDO, 2001, p.131).

Essa questão relativa à desterritorialização também é percebida no capítulo seguinte a este, e Gaspar, ao recompor mais uma vez a trajetória de Vega e tratar de sua passagem por uma Academia de Arte e sua inadaptação, tenta traduzir o sentimento do pintor estrangeiro:

Extirpado de seu país, obrigado a falar uma língua que não cabia em sua boca, constrangido a se fazer passar por um homem dez anos mais velho em um ambiente onde, bem ou mal, devia sentir-se sempre ameaçado, Vega descobriu-se desimpedido, com todos os direitos de um pária, munido das mais variadas razões para tomar o caminho torto, para levar sua mão a moer toda geometria (FIGUEIREDO, 2001, p.135).

Estrangeiro também, mas em sua própria terra, Gaspar se apega à vida do outro como se fosse a sua própria vida e a sua única redenção. Assim enlaça os acontecimentos da sua vida à do pintor. No episódio da cisterna de Gaspar, na qual ele fora preso de propósito pelos irmãos, e da prisão de Vega, que se deu por ele pintar um navio de guerra e ser confundido com um espião estrangeiro, o narrador cria essa proximidade, e tenta incutir ao outro parte do que sentira na própria sua prisão na cisterna vazia. Num total isolamento Gaspar e Vega parecem gozar da mesma escuridão, da mesma solidão, num lugar que ecoava os seus próprios gritos sem que ninguém mais pudesse ouvir, num lugar estranho, onde eles também não passavam de estranhos.

Deixaram-no em uma cela sem janelas, sem privada, sem nem sequer um banco de madeira para dormir. Do teto e ao longo das paredes de pedra preta, a água do mar suave, gotejava em filetes. Poças no chão tilintavam a intervalos com o mergulho de cada pingo no escuro. Exceto por uma folha de luz que tremulava na fresta embaixo da porta, Vega se viu dono absoluto dessa escuridão: tão própria quanto um túmulo, tão sua quanto uma cisterna subterrânea vazia (FIGUEIREDO, 2001, p.135).

O quase afogamento de Gaspar e de Vega na mesma praia, no mesmo mar e lugar exato, segundo afirmara Inácio Cabrera, une mais uma vez o especialista e o pintor e proporciona a Gaspar, além da lembrança, uma sensação singular, uma intimidade com o pintor. Para Gaspar, se os dois nadaram no mesmo mar e experimentaram o mesmo apuro, de certa forma estiveram juntos.

Eu e Emílio Vega nadávamos lado a lado. Cavávamos o mar com as mãos, com os dedos bem unidos. Inspirávamos na mesma cadência, a boca aberta por um segundo, rente à linha da água. Aqui, eu e ele nos afogamos, esgotados pela força da correnteza. E nos salvamos por pouco, nós dois, tontos, esfolados, em cima das pedras (FIGUEIREDO, 2001, p.112).

O fato de Gaspar ter sido expulso aos dezessete anos e ter vivido de forma nômade, assim como Vega, que emigrara da Espanha, também representava um ponto de encontro entre as vidas dos dois. Dezessete anos, a mesma idade com que Vega provavelmente se matriculara na Academia, segundo o documento encontrado com sua certidão de nascimento e outras evidências. A falta de lugar para onde voltar, Vega na condição de estrangeiro, refugiado em outro país, numa época de guerra, Gaspar, expulso de casa, expulso de uma família da qual nunca pertencera, sem saber sua verdadeira origem, sem ter para onde ir.

Neste romance vemos também a construção do ato ficcional dentro do ato ficcional. Num plano temos o autor escrevendo a obra, e num outro plano a tentativa da personagem de escrever uma biografia que mais se aproxima de uma ficção. Na falta de detalhes sobre vida do pintor, Gaspar preenche as lacunas com a imaginação e “pinta” um Vega tal qual lhe parece.

Os cabelos vermelhos e sujos tinham quase a cor de um charuto. Enquanto enfiava e corria os dedos no fundo da barba, ele olhava as pessoas da rua, com um copo de aguardente que chamejava entre os dedos. Havia às vezes um prazer quase sufocante em poder ver tanta gente ir e vir à sua volta sem ter de falar com ninguém, sem ter nem mesmo de se importar se estavam todos indo rápido para o inferno. Só o dono da charutaria o conhecia e era um português meio rude, que não queria saber de conversa. Ser ignorado era tão semelhante a ser livre que a liberdade mesma se tornava supérflua (FIGUEIREDO, 2001, p.78).

Outra passagem marca o ato de criação e a presente relação entre o autor ficcionista e o narrador ficcionista que, ao querer revelar ao mundo um Vega diferente do que a crítica conhece e reconhece, acaba por lapidar sua verdade.

Não. Se admito suas virtudes, enxergo também, e cada vez mais, o risco da experiência que pus em prática [...] Em vez de eu pular de uma vez sobre o erro e silenciá-lo à força, em vez de eu calar sua boca com a voz da minha sensatez e com os safanões do meu discernimento, tenho de me contentar em dialogar com ele. Mais do que isso, tenho de dar um passo atrás e deixar o terreno livre para que o erro venha para o centro, fale e gesticule com desenvoltura pelas minhas mãos. Sou obrigado a tolerar que ele veja suas alucinações moverem-se nas minhas retinas. Tenho de convidá-lo a ficar a noite inteira acordado nos olhos abertos da minha insônia. Afinal, de quantos equívocos se faz uma verdade desse tipo? (FIGUEIREDO, 2001, p. 81).

No entanto, no capítulo 3 do romance, Gaspar experimenta o conflito entre criar um Vega ficcional e a necessidade de através do outro criar a si mesmo, e ganhar um espaço de destaque na história da arte.

Não consigo ir adiante. Não posso forçar a minha mão a escrever a sequência. Por esse caminho, não há mais onde se segurar. Tudo é mentira, qualquer coisa é verdade: só resta deixar-se levar, deixar-se cair neste vazio. O pior é que isso também seduz. Inspira uma folga, um caminho desimpedido. Como negar que há nisso também um consolo, um prazer para ser saboreado? Compreendo as virtudes do exercício que comecei: enfiar-me na pele dos outros, tentar refletir do seu ponto de vista, crer de dentro da sua crença, ir para trás das suas palavras e experimentar o mundo visto dali. Mas essa barafunda, esse labirinto de afirmações plausíveis e disparates, de circunstâncias documentadas e deduções delirantes esgota as forças mesmo do melhor ator. Em suma, inventaram um personagem bem difícil de representar: Emílio Vega e sua pintura (FIGUEIREDO, 2001, p.28).

Ao buscar a verdade, Gaspar Dias, acaba por esbarrar no próprio ato de falsificar, de fabricar verdades que não podem ser comprovadas. E mais adiante encontra outro falsificador, o único que talvez seja capaz de destruir o falso Vega de Gaspar. O outro falsificador, Inácio Cabrera, também representa o duplo de Vega, e embora se apresente como um amigo de infância, aos poucos revela detalhes que o identificam com o próprio pintor morto, segundo as deduções de Gaspar.

A partir das revelações de Cabrera, a produção de Gaspar parece então cair por terra, diante da possibilidade de o pintor estar vivo, ainda que sob outra identidade, ainda que sob a máscara do falsificador. E visualizamos, então, um jogo de opostos, o que quer desvendar a verdade é quem a falsifica, e o falsificador é quem detém a verdade. Flávio Carneiro (2005, p.75) explica: “É sempre na interseção do verdadeiro e do falso, do certo e do errado, do justo e do injusto que o narrador elabora sua versão dos fatos e a ela se apegua com unhas e dentes, até que se revele, irremediavelmente, falsa.”

E na voz do narrador descobrimos o seu propósito e obstinação:

Minha autoridade como perito quase não encontra objeções. Em compensação, meus esforços no terreno da crítica e da história tropeçam o tempo todo na má vontade, esbarram na surdez obstinada de gente que prefere a ignorância, a vulgaridade. O que admira é que, olhando bem, nos dois casos trata-se de uma coisa só: descobrir o que é verdadeiro, identificar e pôr de lado o que está errado, o que é falso (FIGUEIREDO, 2001, p. 48).

Cabrera representa uma das poucas testemunhas e talvez a única que possa legitimar a existência de Emílio Vega. Mas esta dedução é do próprio investigador, Gaspar, pois Inácio, em momento algum, apesar das supostas evidências, afirma ser o próprio Vega, ele apenas diz tê-lo conhecido, o resto é sugerido por Gaspar.

Abaixo temos a passagem na qual Inácio leva o rapaz até uma casa antiga, que está sendo demolida, e mostra parte da pintura de Vega.

- Era a casa do dono de três padarias. Um português – explicou Inácio. – Assim, sem o teto, fica melhor, mais arejada. Aqui era um salão de visitas (FIGUEIREDO, 2001, p. 174).

Ele se calou. Esperou o silêncio agir sobre mim. E foi então que eu vi. Lá estava. Uma faixa de meio metro de largura que corria no alto da parede, de uma ponta à outra. Camadas de pó endurecido, lascas descoladas de argamassa, manchas de um mofo muitas vezes morto e renascido [...] (FIGUEIREDO, 2001, p.174).

A pintura, então, se estendeu acima de nós, inflou por dentro, experimentou outra vez o seu fôlego. Ao longo de uns cinco metros no alto da parede, percorri o mar, o céu, a nuvem. Tateei o ocre, a grafite e o chumbo. Vi fumegar o oceano da madrugada e, por trás, a sombra de nuvem mais alta, e ainda outra, depois, mais maciça. Teimeei em desencavar dos três barcos, traçados ao acaso, a pincelada que eu conhecia. Quis por força conferir a marca dos dedos contra as tintas, a marca que eu tinha tão bem catalogada (FIGUEIREDO, 2001, p.175).

Gaspar começa a desconfiar do interesse de Inácio em conduzi-lo até aquele lugar, até aquela evidência, e ao mesmo tempo, aos poucos, vai juntando as informações e sua desconfiança suscita novas hipóteses. Uma, a de que Inácio de fato conhecia o outro, e ainda que não tivesse seu prestígio, num determinado momento esteve ao lado de Vega e pintou com ele aquela mesma parede, e outra, a de que Inácio seria o próprio Vega, pois ele sabia até mesmo o local onde há tantos anos o pintor havia guardado os pincéis.

- Emílio só pintou até aquele ponto ali. – A voz de Inácio cortou de repente, atrás de mim, e acompanhei a diagonal que sua bengala erguida jogou contra o canto da parede. – Os últimos noventa centímetros foram completados por um outro pintor (FIGUEIREDO, 2001, p.175).

Observei melhor o trecho apontado pela bengala de Inácio Cabrera. Adiantei-me dois passos e, de perto, entendi o papel do pintor substituto: recobrir o resto da parede, calar a impaciência do dono da casa. Especulei se aquele pintor suplente não teria sido o próprio Inácio (FIGUEIREDO, 2001, p.176).

Quando eu estava lá no alto, no ponto onde devia ficar desaparecido o teto da sala, Inácio me orientou a correr os dedos por uma fenda estreita entre a sanca de gesso e a parede. Está aí, disse ele. Tem de estar aí (FIGUEIREDO, 2001, p.178).

Enterrei mais fundo os dedos, que se apertaram para entrar na greta. Mas só retirei dali lascas de argamassa e telhas, só encontrei um pó estéril que quase no mesmo instante ressecava a pele dos dedos com um hálito de cinzas. De repente toquei em algo mais comprido que levantei devagar. Uma haste de madeira a que não dei maior importância, até que a ponta de baixo, se ergueu no buraco e reconheci na extremidade de um pincel, o tufo de pêlos quase mineralizado pela crosta de imundície e pela tinta seca, que adivinhei por baixo. – Tem um outro - alertou Inácio, lá do chão. – Procure um pouco mais para o lado. [...] A escada balançou um pouco, mas não me importei. Um outro pincel, mais gordo, mais longo, emergiu do leito de poeira lá dentro, deslizou para os meus em uma saudação no escuro da fenda. A madeira do pincel ainda pareceu viva em contato com a pele da minha mão. Reconheci um toque de resina, havia um resto de seiva em seus veios (FIGUEIREDO, 2001, p.178-179).

A descoberta dos pincéis, mais do que um simples episódio, nos remete a uma espécie de clímax da narrativa, e o pincel com sua madeira, que parece ainda

viva, implica a própria possibilidade de o pintor não ter morrido, pelo contrário, provavelmente o pintor tenha lançado pistas falsas ao longo dos anos, tenha se favorecido da fama do seu outro eu, e só agora, ao observar a busca incessante de Gaspar, e diante do avanço de sua velhice, tenha revelado a sua verdadeira história através da sua obra. Só o verdadeiro pintor, considerado morto, poderia provar a sua própria existência, através dos vestígios de sua arte.

Se crermos na hipótese de Gaspar sobre o salvamento de Vega, observamos mais um ponto de aproximação entre o perito e o pintor. Ao se apoiarem no reflexo de Vega, os dois têm uma segunda chance e uma segunda vida. Gaspar, depois de ter sido expulso de casa e ter conhecido a obra de Vega e a dona da galeria através de uma professora, e Vega, por ter sido salvo por uma mulher e ter largado a vida desregrada, o alcoolismo e ter renascido na pele de Inácio – o falsificador e criador da lenda Emílio Vega. É o louvor póstumo do pintor que faz renascer Gaspar na universidade e na galeria de arte e faz nascer o falsificador Inácio Cabrera ou talvez renascer o pintor num desdobramento de sua personalidade.

O fato é que no decorrer do 16º capítulo os gestos de Cabrera parecem reveladores e levam Gaspar e o leitor (por identificação) a desconfiarem de sua verdadeira identidade.

Inácio tomou das minhas mãos o pincel maior, o mais grosso. Depois de prender a bengala atravessada embaixo do barco, ele se pôs a rolar o pincel na ponta dos dedos. Apalpou cada centímetro da haste de madeira, que em seguida passou a virar e revirar nas duas mãos com uma certa agilidade e, pensando bem, com uma familiaridade ostensiva e até desafiadora (FIGUEIREDO, 2001, p.179).

A seguir, Inácio aproximou o pincel do rosto, a menos de meio palmo dos olhos, como se quisesse ler algo escrito ali. Logo baixou um pouco a mão em direção ao nariz e me deu a impressão de que iria então farejar o pincel, quem sabe para conferir alguma lembrança morta. Mas o movimento para baixo prosseguiu e, com horror, agora pensei que Inácio fosse mesmo enfiar a ponta do pincel na boca e morder – morder, ele também, comprimir a madeira entre o que restava de seus dentes. Temi que ele quisesse encaixar a linha dos seus dentes de mentira nas marcas deixadas pelos dentes de Vega. Casar à rubrica dos ossos do pintor as pontas da sua prótese, presa ao maxilar pelo arco de metal que eu via faiscar rente à gengiva, num veio falso de prata (FIGUEIREDO, 2001, p.179-180).

O simples gesto de Cabrera é uma prova para Gaspar, que se vê aturdido diante do inacreditável: o pintor morto está vivo. No entanto, vale ressaltar que estes vestígios que conduzem o narrador a acreditar e que talvez comprometam a visão do leitor não são comprovados pelas palavras de Cabrera, e a dúvida permanece.

“Só que Inácio, ali, diante de mim, nas ruínas do casarão, não mordeu o pincel, como eu temia que fosse acontecer. Não falou coisa alguma” (FIGUEIREDO, 2001, p.182).

Observemos abaixo o raciocínio de Gaspar após o encontro dos dois com os pincéis de Vega, que alimenta a hipótese do narrador de que Inácio é, sob uma identidade falsa, o próprio Vega, e que sua busca pela verdade acabou trazendo à vida o fantasma do pintor, ou melhor, fez emergir a verdade sobre a falsa morte do pintor, que permanecia vivo escondido nas vestes e identidade de outro.

Nesse instante algo se rompeu à minha frente. A distância, as lembranças, o próprio ar, tudo o que estava entre mim e Inácio, tudo o que me separava dele se esticou ao máximo e se rasgou. Eu não tive mais dúvidas. Inácio havia afinal alcançado meus pensamentos em fuga e, com um safanão pelas costas, me empurrou para o salto sobre o precipício. Emílio Vega. [...] Emílio Vega não havia morrido afogado no mar. Alguém o salvou no último instante. Cuidou dele em uma cabana pobre, longe da cidade. [...] Durante a cura, Vega não havia se empenhado para recuperar a memória. Não disse aos habitantes da cabana quem ele era nem qual o seu nome. Lembrou-se da sua vida sem experimentar satisfação com isso. Lembrou-se porque, a partir de certo ponto, não conseguiu mais se esquivar daquela pessoa que o perseguia em sua mente e que, apesar de ter seu rosto, não coincidia mais com ele. Veja ficou bastante tempo, sem beber, sem pintar. Ganhou a vida como pescador, barqueiro ou algo assim. [...] Só muito mais tarde, em sua primeira visita à cidade depois do acidente, Vega descobriu que não o reconheciam em seu estado sadio, em suas roupas normais de homem pobre mas limpo, sem nada das antigas extravagâncias do pintor. Também entendeu que não o reconheciam sobretudo porque tomavam Vega por morto.[...] Porém, ao se dar conta de que ninguém acreditaria se ele dissesse que Vega estava vivo e Vega era ele mesmo, deve ter se sentido enganado, espoliado de um direito elementar. [...] Além do mais, com o tempo, a estranha fama de Vega deve tê-lo incomodado, há de ter atizado a sensação de patrimônio legítimo tomado à foga das suas mãos. [...] Para mim, não houve mais dúvida: desse modo e nesse ponto tinha nascido Inácio Cabrera, o imitador, o teimoso falsário de Emílio Vega, um dos principais difusores da lenda piegas, o amigo do pintor morto (FIGUEIREDO, 2001, p.180-181).

Ressaltemos que a figura do falsificador, segundo Gaspar, é quem dissemina a lenda de Vega, se aproveita da mesma e a seu modo se vinga do pintor ao falsificá-lo. Mas se Inácio for Vega, ele experimenta os dois lados, num momento de sua vida é o original e no segundo é a cópia de si mesmo e se beneficia do fantasma de si mesmo, ocupando o papel de duplo destruidor do seu eu passado.

Inácio Cabrera atuou no subsolo ao longo de décadas, na glória do anonimato, na delícia do tipo de poder que só um sabotador desfruta. De lá fez subir à tona, sempre no momento certo, ora uma peça autêntica, ora um capítulo cem por cento inventado da biografia de Vega, ora uma meia-verdade, um borrão de dúvida, um pano suspeito respingado com o sangue do pintor ou com uma releitura de tinta de barro. Inácio acompanhou a criação do mito passo a passo e se consagrou à vitória da heresia, antes mesmo que os adoradores de Vega pudessem instaurar os cânones do culto legítimo. Mil vezes Inácio afogou Vega, mil vezes empurrou sua cabeça para baixo da água para que não pudesse respirar, mil vezes os cabelos do pintor ondularam entre os dedos abertos de Inácio, enquanto as bolhas da

respiração cortada ferviam em volta da sua mão. Cabeça e mão – antes unidas as duas em contínuo de veias, de carne e de vontades, a mão agora odeia a cabeça, está em guerra contra ela. A mão quer se vingar desse apêndice traiçoeiro que se arroga mais força do que o peito, mais sangue do que os braços, a mão quer matar a cabeça e Vega quer sufocar Vega (FIGUEIREDO, 2001, p.182).

A verdade sobre o pintor é posta em dúvida não só pela criação de um Vega ficcional, com o narrador levantando hipóteses, tentando desmembrar detalhes e vestir a pele do outro, mas pelo fato de existirem duas testemunhas da existência de Vega. Se no início lidamos apenas com o relato de Gaspar, o encontro com Cabrera traz um novo diálogo para a cena, e o que antes acontecia entre o narrador e o seu destinatário dá lugar a uma nova relação entre o narrador e uma testemunha que conhecera o pintor. Inácio Cabrera, a outra personagem, tem a autoridade de quem vivera na mesma época que Vega, e convivera diretamente com o objeto de estudo do jovem perito. Enquanto um tem catálogos, depoimentos, documentos, fotos e pinturas, e uma memória por inventar com essas informações, o outro tem a memória, a experiência e uma espécie de prova da existência de Vega irrefutável, que se apresenta nos vestígios do pintor.

A certeza do narrador é dúvida para o leitor, pois este não descarta o caráter imaginativo de Gaspar, que com pequenos dados cria suas verdades acerca da vida do artista. A tensão continua, e mais uma vez a presença do outro na obra de Figueiredo é identificada na apropriação ou troca de identidade. Vega morrera ou, como Gaspar pensa, após o episódio do afogamento, fora salvo? Ele resolveu assumir a sua morte, criou outra identidade e passou a pintar na contramão, falsificando não só sua identidade, mas sua pintura, e lucrando com a própria morte, com o louvor póstumo, mais valorizado em morte do que em vida? Vega na pele de Inácio Cabrera teria adquirido uma nova vida, como se tivesse renascido, e passou a ser outro? Inácio fora apenas um amigo da época ou um concorrente?

Encontramos duas relações de duplo nesta narrativa, a primeira projetada na narrativa de Gaspar, que tenta se aproximar de Emílio Vega, e a segunda, criada entre Emílio Vega – o pintor morto-, e Inácio Cabrera –, o falsificador ou o pintor vivo sob outra identidade.

Gaspar se duplica em Vega, quer dizer, no *seu* Vega. Não bastasse tal duplicidade, Gaspar se depara com outra: Inácio Cabrera também tem seu duplo, e quem sabe talvez seja o mesmo de Gaspar. Em *Barco a seco*,

como sugere o aparente paradoxo do título, ninguém é o que parece ser (CARNEIRO, 2005, p.75).

Diante dessas duas relações de duplicidade, a primeira, entre Gaspar e o pintor Emílio Vega, onde o resgate da memória de um incita a memória do outro, e a segunda, entre Emílio Vega e Inácio Cabrera, o verdadeiro e o falsificador, o leitor perambula na ambiguidade do fantástico atual, e, misturado a tinta, mar e areia, não consegue se desvencilhar da dúvida se Emílio Vega não passa de um fantasma ou de fato vive sob a identidade de Inácio Cabrera.

Ainda neste romance de Figueiredo, é possível ler histórias encaixadas que, fora do enfoque, contribuem para o desenrolar da trama, o que confere com o estilo de contista do autor. “Mesmo escrevendo romance, o contista Rubens Figueiredo não sai de cena. Disfarçado, se deixa entrever na forma como são montados alguns dos capítulos, verdadeiros contos incrustados numa narrativa longa” (CARNEIRO, 2005, p.76). Como exemplo disso temos o relacionamento amoroso de Gaspar com Ester, e a história da dona da galeria, Angelina Rodrigues, e sua relação protetora e conturbada com o filho, Humberto, que chega a levar a mãe à beira da falência, ao convencê-la a comprar um imóvel que já está penhorado.

Porque o problema de Angelina residia justamente nisto: dever e pagar. Só que ninguém aceitaria suas aflições como moeda. [...] Dessa vez, tratava-se de dinheiro, no rigor da palavra: o papel, os algarismos e as letras, as linhas fantasmas que só enxergam contra a luz – um empréstimo, uma penhora, uma garantia, uma fraude planejada ou, quem sabe, encenada de improviso, pelo filho e por alguém que ele disse ser seu amigo (FIGUEIREDO, 2001, p.167).

Essa micronarrativa dentro do romance não é em vão. Ao mesmo tempo em que Gaspar percebe o abatimento de Angelina, recebe de Cabrera seis tábuas pintadas por Vega, e a venda das mesmas representa um modo de salvar a galeria, que foi hipotecada. Mas isso relativiza a verdade de Gaspar, que se vê obrigado a fazer uma escolha: legitimar as tábuas e vendê-las, ou perder a sua posição social junto com o fim da galeria.

Inácio, está claro, tinha conhecimento da situação de crise da galeria. Informações sobre os azares de Angelina circulavam bastante no meio. A descoberta e a venda das seis tábuas representavam um lance espetacular, capaz de desafogar Angelina da parte mais crítica das dívidas. E eu poderia continuar a me manter como estava, com o meu apartamento, com o meu carro. Eu poderia continuar com o meu trabalho de tantos anos, pensei, antes de entender o que estava pensando, antes de lembrar o que era o

apartamento, o que era o carro, antes de lembrar o que tinha esse trabalho, sempre no limite da infidelidade (FIGUEIREDO, 2001, p.186).

Embora pareça simples, essa é uma questão conflituosa para Gaspar, que por vezes viu sua verdade confrontada e dependeu do próprio Vega para legitimá-la. Mas ele consegue resolver esse problema com desenvoltura, pelo fato de também acreditar que Inácio é Vega, e que deve isso ao pintor.

Pela primeira vez para Gaspar, a verdade adquire outro valor. O fascínio de Gaspar por Vega também parece mudar, mas não diminui. Ao tentar descobrir o verdadeiro pintor, no entanto, o perito parece desvendar o segredo da última *matrioshka*, abre a pequena boneca de madeira e vê o que está lá dentro. E depois dessa possível descoberta, Gaspar passa a observar a verdade como uma possibilidade.

Decidi que manteria meu rumo com toda a firmeza. Autenticaria as seis tábuas, e nada mais. Eu disse a mim mesmo que o faria apenas em respeito a Inácio e aos seus últimos dias. O que eu procurava não era o que eu descobri. Minhas perguntas não foram formuladas para receber uma resposta daquele teor. Dali em diante, portanto, trataria de abandonar tudo aquilo, trataria de expurgar a fundo toda essa história, e até a raiz, sem permitir que ficasse em mim nenhum vestígio. Entre os mortos não há lugar para os vivos [...] Em breve Angelina iria vender as seis tábuas autênticas. Fiz as contas depressa, de cabeça, ali mesmo. Eu trazia os valores na ponta da língua. Por ora, exceto Inácio, estávamos todos salvos (FIGUEIREDO, 2001, p.187).

Gaspar salva a todos menos Inácio, talvez por acreditar que o outro continue preso ao duplo de Vega, afogando a imagem do pintor e/ou a sua própria imagem, estando vivo e morto ao mesmo tempo.

E de tanto procurar a verdade com seu olhar sagaz de perito, Gaspar acaba se deparando com uma verdade indizível, em que ele acredita mas que não pode provar, e experimenta o fracasso, por não poder revelar a ninguém o que encontrara, e o êxito, ao mesmo tempo.

Mas que tipo de lealdade ainda me prenderia agora, quando eu já não tinha mais dúvida sobre quem era Inácio e quem era Vega? Eu quis com toda força dar a conhecer ao mundo um morto, quis fazer reviver o Vega autêntico, e no final não era exatamente isso o que eu havia conseguido? Não era rigorosamente isso o que eu tinha agora ali na minha frente, em carne e osso, vivo, respirando e dono de si mesmo? O meu sucesso não foi até muito maior e mais avassalador do que eu podia ter imaginado? Inácio nada me disse de positivo, é verdade, nem eu lhe perguntei coisa alguma. Para quê? Seria uma dessas perguntas que nenhuma resposta pode cancelar. Tudo o que, durante anos, eu havia proposto e comprovado ao preço de tantos argumentos, de tanto rigor e método, compunha agora uma lenda, tão rarefeita, tão confeitada de pieguices quanto aquela que Inácio

Cabrera difundia e que ele, a seu modo, personificava diante dos meus olhos (FIGUEIREDO, 2001, p.186).

Mas o narrador considera o caráter inventivo dessa história para olhos alheios, o que contribui mais uma vez com a dúvida do leitor. O perito seria um jovem dado a invenções, que estaria criando uma falsa biografia para Vega diante dos poucos dados encontrados, ou ele teria contado a verdade sobre o seu encontro insólito com o próprio pintor morto, mas vivo, sob outra identidade? Qual verdade caberia ao relato? Vale ressaltar que em nenhum momento ouvimos Cabrera confessar que é Vega, assim como não ouvimos a versão de outros personagens, somente a de Gaspar. Verdade ou não, o narrador decide esquecer o que não tem como provar. E diante da verdade como possibilidade, o leitor continua no campo da dúvida.

Lembrar, conhecer, provar, saber – tudo isso é muito bom de se dizer, muito bonito de se ouvir. Mas está condenado a ser pouco mais do que o esforço para que alguém acredite em alguém. O esforço para uma pessoa se convencer de uma história montada, inventada, adulterada ao gosto das circunstâncias. Mais do que simplesmente silenciar, minha tarefa agora em diante era esquecer tudo: só no esquecido podia subsistir alguma verdade (FIGUEIREDO, 2001, p.187).

Barco a seco, marcado pela falta de linearidade, onde o passado de Gaspar se mistura ao cotidiano, a situações recentes, ao passado de Vega e à criação de Vega, mostra uma relação entre homens obcecados pelo mar, pela pintura, homens que dependem um do outro para existirem e fazerem parte de uma história a ser consumida socialmente. Homens como Gaspar e Cabrera, que só podem existir, só querem existir através de Vega, através de um fantasma do passado.

A obsessão pelo outro neste romance e nos contos apresentados anteriormente faz emergir o insólito e um novo tipo de fantástico, mais ocupado da condição humana e menos interessado em seres sobrenaturais, no qual se dá a relação de duplicidade no ato de falsificação, imitação e dependência do outro.

Ao pensarmos no recurso das artes plásticas, tão utilizado por Figueiredo, remontamos todo o seu caráter ilusório, que por vezes tenta capturar ou transpor a realidade. É assim em muitas marinas, no impressionismo, no barroco espanhol, na escola naturalista italiana e em tantos movimentos e gêneros na história da arte, e é assim também na ficção fantástica que usa o recurso da verossimilhança para envolver o leitor e o conduzir ao inexplicável.

Além das imagens do olhar, está presente também em *Barco a seco* a linguagem poética, o texto parece se fundir com o mar.

Barco a seco é, também, um romance de poeta e pintor. O humor cáustico presente, por exemplo, em livros como *Essa maldita farinha* e *A festa do milênio* é substituído pela poesia e por um texto que se aproxima da linguagem pictórica. A obra de Emílio Vega era marcada por um princípio básico, o de trabalhar “bem perto, dentro mesmo da paisagem que se pinta”, como afirma o narrador, e a forma de construção do romance de Rubens Figueiredo segue preceito semelhante.

Ao falar de Emílio Vega, pintor e, ao seu modo, poeta, a escrita incorpora cenas que lembram a descrição lírica de um quadro, como na passagem: “As ondas às vezes estendem lisas, na beira da praia, quando descem de volta para o mar. Seu toque apenas descola a areia de cima. A água escorre sem força para puxar um brinco ou um anel, que uma fagulha de sol aponta por um instante.”

Travestida de pintura e poesia, a narrativa se projeta no seu próprio tema, exercitando assim, no próprio ato de escrever, a duplicidade de *Barco a seco* (CARNEIRO, 2005, p. 75-76).

No jogo da duplicidade, escritor, perito e pintor parecem também se misturar no romance, numa ficção que mostra um homem a criar uma ficção sobre um pintor que com suas tintas pinta o mar em tábuas de madeira, em caixas de charuto, em conchas, pedaços de louças e outros materiais. Neste romance, a vida do pintor e o ato de escrever atravessam o universo da pintura, e podem ser vistos dentro da mesma.

Trabalhar bem perto, dentro mesmo da paisagem que se pinta. A ideia do italiano teve o efeito de espelhar o sentimento espontâneo de Vega em uma imagem invertida, de um modo que ele nunca teria visto antes. Duplicou e exacerbou a incerteza de seus movimentos de nômade, sempre a vagar de uma rua para outra. Enraizou-se em Vega e por fim redundou em uma transposição drástica do próprio corpo, da própria vida para dentro da pintura (FIGUEIREDO, 2001, p. 27).

Notamos que “A ele chamarei Morzek”, “Sem os outros” e *Barco a seco* são narrativas que trazem a imagem do uróboro, começam e terminam no mesmo lugar, e estas duas partes parecem se unir ordenando de alguma forma o pensamento do narrador e afetando o leitor, que é jogado numa narrativa nada aristotélica, que não termina depois do ponto final. As narrativas dão a volta e retornam ao mesmo lugar onde começaram, parecem continuar sem fim e mantêm o leitor no campo da dúvida e diante de uma narrativa em plena construção e consciente de si. As demais narrativas se mantêm na ambiguidade e não expressam um fim claro.

Heráclito havia dito que na circunferência o início e o fim são um único ponto. Um amuleto grego do século III conservado no Museu Britânico, oferece-nos a imagem que melhor pode ilustrar essa infinitude: a serpente que morde a própria cauda ou como belamente diria Martínez Estrada, “que começa no fim da própria cauda”. Uróboro (aquele que devora a própria cauda) é o nome técnico desse monstro, mais tarde tão caro aos alquimistas (BORGES, 2008, p.210).

Na primeira narrativa, a descoberta da verdade do novo pintor, na segunda narrativa, a descoberta de como é existir sem os outros a partir da sua inexistência, e a terceira, a presença do mar, que envolve para trazer ou não trazer de volta quem o atravessa, quem o experimenta em sua intimidade, mas que une Gaspar ao pintor Emílio Vega numa mesma paixão.

Encontramos, nos textos selecionados de Figueiredo, muitas vezes a narrativa em primeira pessoa, confessional, de memória, como estratégia para envolver, para aproximar o leitor, com exceção de “Sem os outros”, que é contado em terceira pessoa, e o narrador é extradiegético. Nas demais narrativas, “Nos olhos do intruso”, “Um certo tom de preto”, “A ele chamarei Morzek” e em *Barco a seco*, lidamos com um narrador que é também personagem, que testemunha o ocorrido e recorre à lembrança para contar e dar suas opiniões – narrador intradieético, e o leitor representa o ouvinte direto.

Cada narrativa aqui selecionada exhibe uma ou mais características do fantástico clássico ou moderno, mas, antes de tudo, mostra uma nova forma de se escrever o fantástico na contemporaneidade, dialogando com o leitor, experimentando outros recursos artísticos, sem se prender a um gênero fechado ou a uma verdade, mas ampliando o diálogo entre temas ou situações absurdas, que de alguma forma repercutem no cotidiano e no pensamento humano. Ao mesmo tempo, o autor parece discutir o processo de criação dentro da própria obra ao questionar o ato ficcional e abordar de forma incessante a ideia de cópia e originalidade, de verdadeiro e falso, numa linha imaginária que divide a realidade da ficção.

CONCLUSÃO

No decorrer de nossa investigação para melhor compreendermos o fantástico na prosa contemporânea, retomamos a análise de Todorov sobre o fantástico do século XIX, e revisamos os principais elementos do fantástico enquanto gênero. Ao mesmo tempo, direcionamos o nosso olhar para o que chamamos de fantástico moderno, a partir da análise de Todorov sobre a obra de Kafka. Para complementar a análise de Todorov sobre o fantástico, utilizamos outros teóricos, como Filipe Furtado, Jean-Paul Sartre e Remo Ceserani.

Depois, para tratarmos da questão do duplo na obra de Rubens Figueiredo, evocamos algumas definições que servem à narrativa fantástica, e de forma breve tratamos de alguns aspectos do duplo sob a visão filosófica de Clément Rosset e psicanalítica de Sigmund Freud, além da contribuição de outros autores.

Tentamos estabelecer um diálogo entre as concepções do fantástico e do duplo com as narrativas de Rubens Figueiredo, a fim de tentar observar como é possível escrever o fantástico na prosa contemporânea.

O que verificamos é que, por mais que Rubens Figueiredo siga alguns elementos encontrados na ficção que Todorov estuda como, a narrativa de memória em primeira pessoa, com exceção de “Sem os outros”, a relação de identificação entre o narrador e o leitor (como ouvinte direto), o uso de um cenário verossímil, a dúvida que permeia cada narrativa, o escritor marca sua diferença na criação de uma ficção insólita que parece se aproximar muito da realidade. Em algumas narrativas não encontramos elementos sobrenaturais, mas o homem como um ser obsessivo, fora dos padrões, que é capaz de imitar e tentar se transformar no outro, que persegue e se sente perseguido pelo outro, num processo que parece não chegar ao fim. Assim vemos o caso de Joana, por exemplo, que não tem seus atos justificados por razão lógica, mas tem a necessidade de mudar de pele, de se multiplicar em várias Joanas.

O leitor pode se tangenciar para uma leitura realista da obra de Figueiredo, fazendo submergir uma crítica social acerca de um mundo no qual a autenticidade, a originalidade e a verdade são postas em dúvida, um mundo no qual há uma crise identitária, ou observar que, nestas narrativas, o que por vezes parece comum na realidade revela seu lado insólito.

Com exceção de “Nos olhos do intruso”, em que lidamos com a presença do outro como uma espécie de sósia ou prenúncio da morte, e de “Um certo tom de preto”, onde nos deparamos com a mudança de corpo de forma sobrenatural, nas demais narrativas o ato de falsificar o outro ainda parece possível na vida real, embora a obsessão pelo outro pareça incomum. O autor trata antes de tudo de situações-limites nas quais o insólito se faz presente, e o fato de se aproximar de um cenário e um problema que parecem reais corresponde ao uso da verossimilhança, e à necessidade de criar uma tensão entre o que é real e o que pode ser ou não.

A partir dos contos: “Nos olhos do intruso”, “Um certo tom de preto”, “Sem os outros”, “A ele chamarei Morzek” e do romance *Barco a seco*, é possível notar como o tema do eu se mistura ao tema do tu. E se de um lado temos as imagens do olhar e a duplicação do sujeito, ainda que as formas de multiplicação sejam diversas, do outro lado temos a ação e o discurso do imitador, que apresenta uma espécie de consciência no ato de imitar o outro. Mais uma vez a presença do outro na vida deste eu é o problema, e por mais que este eu pareça violar o outro, ele também se sente violado, invadido por essa presença, e nos submetemos à psicanálise para tentar compreender como o homem é capaz de oscilar entre a razão e a loucura numa espécie de gangorra mental, na qual ele cria seus fantasmas e suas fantasias e é capaz de duplicar a si mesmo ou a outro ser. Copiar o outro na infância faz parte, no entanto, do próprio processo de aprendizagem e assimilação de uma cultura comum e só depois, na fase de amadurecimento, principalmente na fase adulta, o sujeito é confrontado com a necessidade de afirmar seu eu autônomo e original.

Nas obras de Figueiredo, assim como em Kafka, guardadas as devidas diferenças, a condição do homem é absurda. Se seguirmos Sartre, podemos pensar ainda que este homem é o ser fantástico, que revela questões relativas à insatisfação e à condição humana, questões comuns ao pensamento moderno e contemporâneo. Ao comparar Blanchot a Kafka, Sartre afirma que, através do fantástico, se dá o retorno ao humano, onde o homem é o fantástico, e vai mais além, expõe que “para encontrar lugar no humanismo contemporâneo, o fantástico vai-se domesticar como os outros, vai renunciar à exploração das realidades transcendentais e resignar-se a transcrever a condição humana” (2005, p.112).

De acordo com Ceserani, Rosemary Jackson aponta para um fantástico social e psicanalítico, que não se baseia no mundo sobrenatural, mas se opõe à ideologia da época e revela uma linguagem do inconsciente.

Ele não inventa razões sobrenaturais, mas apresenta um mundo natural rodeado por qualquer coisa de estranho, qualquer coisa de “outro”. Torna-se “doméstico”, humanizado, abandonando as explorações transcendentais pelas transcrições da condição humana (JACKSON, 1988 apud CESERANI, 2006, p. 62).

Para Irene Bressiére:

A narração fantástica não define uma qualidade efetiva dos objetos ou dos seres inexistentes, e tanto menos constitui uma categoria ou um gênero literário; ela, antes, pressupõe uma lógica narrativa ao mesmo tempo formal e temática, que surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário social. [...] Corresponde a colocar em foco esteticamente debates intelectuais de um momento particular, no que diz respeito à relação do sujeito com o supersensível ou sensível; pressupõe uma percepção essencialmente relativa das convenções e das ideologias do momento colocadas pelo autor (BRESSIÉRE, 1974 apud CESERANI, 2006, p. 63).

Nas narrativas de Figueiredo, no entanto, traçam-se dois caminhos diferentes. Se em “Nos olhos do intruso” e “Um certo tom de preto”, caminha-se do natural para o sobrenatural, nas demais narrativas o caminho é contrário, como convém ao fantástico moderno, e parte-se do sobrenatural para se chegar ao natural.

O autor utiliza algumas características do fantástico tradicional e do fantástico moderno, explora o tema do duplo, não só como sócia, ou anunciador da morte, mas como imitador e falsificador, e reflete sobre a condição humana com os recursos de uma escrita contemporânea e híbrida, que experimenta outras artes como a pintura, e dialoga com as questões do seu tempo, com o desejo, a compulsão e a obsessão pelo outro, os fantasmas da atualidade.

De alguma forma o escritor parece se duplicar em sua escrita, não pelo simples fato de ser o criador, mas por encontrarmos em vários momentos de *Barco a seco* o papel do escritor criador duplicado na figura de Gaspar. E vemos uma obra ficcional tratando da construção de uma outra obra ficcional, através do recurso da metalinguagem, delineado por Gustavo Bernardo. A busca pela verdade, que também aparece em “A ele chamarei Morzek”, muito se aproxima da visão e da preocupação artística em descobrir uma espécie de originalidade.

Dono de uma escrita precisa e enxuta, por vezes poética, na qual as palavras e as imagens parecem ser milimetricamente escolhidas, Figueiredo contribui para a criação e exploração do fantástico na contemporaneidade, na medida em que joga com vários elementos do fantástico clássico e do moderno sem, no entanto, se fechar numa única forma, propondo um diálogo do modo fantástico com as várias narrativas que existem para além da literatura, convidando o leitor a se envolver, a quase acreditar no que lhe é contado, sempre retornando ao espaço ficcional.

A narrativa fantástica carrega consigo esta ambiguidade: há a vontade e o prazer de usar todos os instrumentos narrativos para atirar e capturar o leitor dentro da história, mas há também o gosto e o prazer de lhe fazer recordar sempre de que se trata de uma história (CESERANI, 2006, p.69).

O que notamos é que, em meio ao mundo de aparência real, a partir do fantástico, seja ele clássico, moderno ou atual, as imagens do inconsciente podem emergir, e assim, fantasmas, medos, obsessões, desejos, crimes e violações, que são vedados pela razão ou proibidos pela moral e pelas leis, vêm à tona. E diante da ruptura de tabus, e da ruptura do limite entre o que se pensa e o que acontece, o leitor pode se relacionar com imagens e desejos projetados pela mente que invadem uma espécie de realidade, e se questionar se isso é possível ou não dentro e fora do âmbito ficcional. Neste caminho, provocar a dúvida no leitor parece fundamental à escrita do fantástico na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI, Davi. **O mágico desencantado ou As metamorfoses de Murilo**. In: RUBIÃO, Murilo. *O Pirotécnico Zacarias*. 7.ed. São Paulo: Ática, 1981.

ASSIS, Machado de, "O espelho". In:_____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v.2

AZEVEDO, Álvares. **Noite na taverna**. Porto Alegre: L & PM, 2008.

AZEVEDO, Álvares. **Noite na Taverna**, Disponível em:
<<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000010.pdf> >
Acesso em: 28 de mar. 2011.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004.

BARBIERI, Terezinha. **Ficção impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BORGES, Jorge Luís. **O Livro de Areia**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **O Livro dos Seres Imaginários**. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Ficções**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BIOY CASARES, Adolfo. **Histórias fantásticas**. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

CALAZANS FILHO, José. As mil e uma noites, "História do Segundo Calênder". In: _____. **As mil e uma noites - os três Calênderes e outras histórias** . Tradução e adaptação: José Calazans Filho. São Paulo: Martins, 1958. p.45-81.

CALVINO, Ítalo. **Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____. **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul: 2006.

CARNEIRO, Flávio. **No país do presente: ficção brasileira do século XXI**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CARNEIRO, Flávio. "Trocando Máscaras" In: **Polêmica Revista Eletrônica**, Rio de Janeiro, vol. 13, 2005. Disponível em <www.polemica.uerj.br>. Acesso em: 10 de out. 2011.

CEIA, Carlos. Doppelgänger. In: **E-Dicionário de termos literários**. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/D/doppelganger.htm>> Acesso em: 15 de ago. 2010.

CEIA, Carlos. Metalinguagem. In: **E-dicionários de termos literários**. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1568&Itemid=2> Acesso em: 5 de out. 2011.

CEIA, Carlos. Mímesis ou Mimese. In: **E-Dicionário de termos literários** Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1551&Itemid=2> Acesso em: 10 de dez. 2011.

CERVANTES, Abel Perez in Escritos. **Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje**, Puebla, n. 30, jul./dic. 2004, p.177-178. Disponível em: <<http://www.esritos.buap.mx/escr30/abelperez.pdf>> Acesso em: 31 de jan 2011.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: UFPR, 2006.

CORTÁZAR, Julio. **Fora de Hora**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

COSTA, Flávio Moreira da. **Os melhores contos fantásticos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CUNHA, Carla. Duplo. In: **E-Dicionário de termos literários**. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/D/duplo.htm>> Acesso em: 15 de ago 2010.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **O Duplo**. Trad. Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa: Editorial Presença, 2003.

ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. Trad. Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. 11.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FIGUEIREDO, Rubens. **O mistério da samambaia bailarina**. Rio de Janeiro:Record, 1986.

_____. **A festa do milênio**. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

_____. **As palavras secretas**. São Paulo: Companhia das Letras: 1998.

_____. **Barco a seco**. São Paulo: Companhia das Letras: 2001.

_____. **Contos de Pedro**. São Paulo: Companhia das Letras: 2006.

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

_____. **Passageiro do fim do dia**. São Paulo: Companhia das Letras: 2010.

FRANÇA, Júlio. O insólito e seu duplo. In: GARCIA, Flávio; MOTTA, Marcus Alexandre (Orgs.). **O insólito e seu duplo**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

FREUD, Sigmund. O Estranho. In: _____. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FUENTES, Carlos. **Aura**. Trad. Olga Savary. Porto Alegre: L & PM, 2008.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

_____. – Fantástico gênero. in: **E-DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS**.

Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/F/fantastico_genero.htm> Acesso em: 8 de set. 2010.

_____. - Fantástico modo. In:

E-DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS. Disponível em:

<http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/F/fantastico_modos.htm> Acesso em: 8 de set. 2010.

JOSEF, Bella. Semiologia da Transgressão In: _____. **A Máscara e o Enigma**. Rio de Janeiro: F.Alves : EDUEL: 2006.

KAFKA, Franz. **O castelo**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras: 2008.

_____. **A metamorfose**. Trad. Celso Donizete Cruz. São Paulo: Hedra, 2009.

MORA, José Ferrater. **Diccionario de Filosofia** Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1965. t.I

MORICONI, Italo. (Org.]. **Os cem melhores contos brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

NEBIAS, Marta Maria Rodriguez. “**Eu é um outro**”: manifestações do duplo em Luiz Alfredo Garcia-Roza. 2011. 93f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

RABELLO, Ivone Daré. Barco a Seco, de Rubens Figueiredo: Certezas e Enganos da Imagem Identitária. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, n. 16, jan./jun.2000. p. 128-141.

Disponível em:

<http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero16/Terceira%20Margem%2016_final.pdf> Acesso em: 10 de jan. 2012.

RANK, Otto. **Don Juan et Le Double**. Petite Bibliothèque Payot. Paris: [s.n.] 1973. Bibliothèque virtuelle Les Classiques des sciences sociales de l'Université du Québec à Chicoutimi Disponível em:

<<http://bibliotheque.uqac.quebec.ca/index.htm>>

Acesso em: 10 de fev. 2011.

RITA, Annabela - mis en abîme. In: *E-dicionários de termos literários de Carlos Ceia*. Disponível em:

<http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1564&Itemid=2> Acesso em: 6 de out. 2011.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo**. Trad. José Thomaz Brum. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 1998.

RUBIÃO, Murilo. **Obra completa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SANT'ANNA, Sérgio. O voo da madrugada. In: _____. **50 contos e 3 novelas**. São Paulo: Companhia das Letras: 2007.

SARAMAGO, José. **O homem duplicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SARTRE, Jean-Paul. Aminadab ou o fantástico considerado como uma linguagem. In: _____. **Situações I**. São Paulo: Publicações Europa-América, 1968; São Paulo, Cosac Naify, 2005.

TAVARES, Bráulio. **Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros**. Seleção e apresentação Bráulio Tavares. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003

TAVARES, Bráulio. **Freud e o estranho: contos fantásticos do inconsciente.** seleção e apresentação Bráulio Tavares. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

TELLES, Lygia Fagundes. As Formigas. In: _____. **Os melhores contos.** Organização de Eduardo Portella. São Paulo: Global, 1997.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica.** São Paulo: Perspectiva, 1998.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos:** estudos de psicologia histórica. Trad. Haiganuch Sarian. São Paulo: EDUSP, 1973.

WIKIPÉDIA. **Ouroboros.** Disponível em:
<<http://pt.wikipedia.org/wiki/Ouroboros>> Acesso em: 12 de out. 2011.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray.** Trad. Marcella Furtado. São Paulo: Landmark: 2009.

YOUNG, Hugh D.; FREEDMAN, Roger A. Natureza e propagação da luz. In: _____. **Sears & Zemansky Física IV: ótica e física moderna/ Young e Freedman;** [colaborador A. Lewis Ford]; tradução Cláudia Martins; revisão técnica Adir Moysés Luiz. São Paulo: Addison Wesley, 2009. 12^a ed. americana.