



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Câmpus de São José do Rio Preto

SUELEN MARCELLINO IZIDIO DE AMORIM

**O DUPLO NA PERSPECTIVA DA LITERATURA FANTÁSTICA
NOS CONTOS DE CRISTINA FERNÁNDEZ CUBAS**

São José do Rio Preto
2015

SUELEN MARCELLINO IZIDIO DE AMORIM

**O DUPLO NA PERSPECTIVA DA LITERATURA FANTÁSTICA NOS
CONTOS DE CRISTINA FERNÁNDEZ CUBAS**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Roxana Guadalupe Herrera Álvarez

São José do Rio Preto
2015

Amorim, Suelen Marcellino Izidio de.

O duplo na perspectiva da literatura fantástica nos contos de Cristina Fernández Cubas / Suelen Marcellino Izidio de Amorim. -- São José do Rio Preto, 2015
108 f.

Orientador: Roxana Guadalupe Herrera Álvarez
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura fantástica - Séc. XX - História e crítica. 2. Contos fantásticos espanhóis. 3. Duplo (Literatura) 4. Romantismo. 5. Fernández Cubas, Cristina, 1945- Crítica e interpretação. I. Herrera Álvarez, Roxana Guadalupe. II. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 860-344.09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

SUELEN MARCELLINO IZIDIO DE AMORIM

**O DUPLO NA PERSPECTIVA DA LITERATURA FANTÁSTICA NOS
CONTOS DE CRISTINA FERNÁNDEZ CUBAS**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Comissão Examinadora

Prof^a Dr^a. Roxana Guadalupe Herrera Álvarez
UNESP- São José do Rio Preto

Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves
UNESP- Assis

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior
UNESP- São José do Rio Preto

São José do Rio Preto
10 de agosto de 2015

Aos meus pais, por todo apoio emocional
e pelo amor incondicional.

AGRADECIMENTOS

Ao IBILCE/UNESP, por oferecer a oportunidade de concretizar este trabalho.

À Prof^a. Dr^a. Roxana Guadalupe Herrera Álvarez, por sua orientação competente e pela confiança depositada em mim.

Aos Professores Doutores Arnaldo Franco Junior e Norma Wimmer, pela relevante contribuição, por ocasião do meu Exame de Qualificação.

Ao Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves, pelas sugestões ao projeto, por ocasião do XIV Seminário de Estudos Literários (SEL) do IBILCE, em 2013.

Aos meus pais, Celeste e Luiz, pelo constante apoio e por me ensinarem a persistência e a dedicação.

Ao meu irmão, Junior, pelo apoio e carinho.

Ao meu noivo, Rafael, pelo constante incentivo e por estar sempre ao meu lado.

À minha amiga Mariana, pela valiosa amizade e incentivo.

Às minhas amigas de IBILCE, Danieli, Jaqueline e Nathália, por seis anos de companheirismo.

À CAPES.

Foi-se formando
a meu lado
um outro
que é mais Gullar do que eu

que se apossou do que vi
do que fiz
do que era meu

e pelo país
flutua
livre da morte
e do morto

pelas ruas da cidade
vejo-o passar
com meu rosto

mas sem o peso
do corpo
que sou eu
culpado e pouco

(Ferreira Gullar, *O duplo*)

SUMÁRIO

RESUMO.....	7
<i>ABSTRACT</i>	8
1. Introdução.....	9
2. Cristina Fernández Cubas.....	11
3. O duplo: um panorama geral.....	12
3.1 <i>O duplo</i> , de Otto Rank.....	17
3.2 “O estranho”, de Freud.....	18
3.3 <i>O eu e o inconsciente</i> , de Carl Gustav Jung.....	21
3.4 <i>O real e seu duplo</i> : Ensaio sobre a ilusão, de Clément Rosset.....	23
4. O fantástico.....	26
4.1 O fantástico e o duplo.....	29
5. Uma breve história do conto: o conto e o conto fantástico na Espanha.....	34
6. O duplo e o fantástico nos contos de Cristina Fernández Cubas.....	42
6.1 “ <i>Lúnula y Violeta</i> ” (1980).....	43
6.2 “ <i>En el hemisferio sur</i> ” (1983).....	56
6.3 “ <i>Helicón</i> ” (1990).....	68
6.4 “ <i>La mujer de verde</i> ” (1994).....	76
6.5 “ <i>La fiebre azul</i> ” (2006).....	85
6.6 “ <i>El moscardón</i> ” (2006).....	92
7. Considerações finais.....	100
8. Referências bibliográficas.....	104
9. Bibliografía consultada.....	107

RESUMO

O duplo há muito tempo está presente na literatura e passou a ser mais recorrente a partir do século XVIII, no Romantismo. Vários escritores produziram obras que dão destaque ao tema. E, por estar na literatura das mais diversas formas, trazendo os mais diversos significados, o duplo proporcionou e proporciona, conseqüentemente, diversos estudos. Esta dissertação é resultado de uma pesquisa que teve por objetivo principal a realização da análise interpretativa do duplo, sob perspectiva da literatura fantástica, na obra da escritora contemporânea espanhola Cristina Fernández Cubas (1945-). Para a realização da análise, foi feita a seleção dos seguintes contos: “*Lúnula y Violeta*” (1980), “*En el hemisferio sur*” (1983), “*Helicón*” (1990), “*La mujer de verde*” (1994), “*La fiebre azul*” (2006) e “*El moscardón*” (2006). No desenvolvimento da pesquisa, foi feito o estudo do duplo na literatura, do fantástico e do gênero conto. Tais estudos, serviram de base para a realização das análises interpretativas dos contos. Em relação ao suporte teórico, citamos, em especial: Juan Herrero Cecilia (2000, 2011), Sigmund Freud (1976), Nádía Battella Gotlib (1998), Carl Gustav Jung (1987), Rebeca Martín López (2006), Otto Rank (1939), David Roas (2011), Clément Rosset (2008) e Teresa Martín Taffarel (2001). Das considerações finais do trabalho, destacamos: a constante presença da abordagem do processo criativo do escritor por meio da figura do duplo e, inseridas em meio à narrativa, discussões e reflexões sobre o tema do duplo e o gênero fantástico. Em relação ao duplo, este apresenta-se das mais diversas formas, prevalecendo o duplo subjetivo. Em suma, na maior parte dos contos analisados, o tema está relacionado à questão da identidade e associado ao fantástico.

Palavras-chave: Cristina Fernández Cubas. Duplo. Fantástico. Conto.

ABSTRACT

The double has been long present in literature and it became a recurring theme since the Romantic period in the 18th century. Many writers have highlighted the double in their works. As the double has been represented in a variety of ways and acquired varied meanings, it has been subject of several studies. This thesis results from a research that had as main goal to perform, from the perspective of the fantastic literature, an interpretative analysis of the double in the work of the contemporary Spanish writer Cristina Fernández Cubas (1945 -). To do such analysis, we have selected the following short stories: "Lúnula y Violeta" (1980), "En el hemisferio sur" (1983), "Helicón" (1990), "La mujer de verde" (1994), "La fiebre azul" (2006) and "El moscardón" (2006). During the research we have studied the double in literature, the fantastic and the short story genre. Such studies constitute the basis for our interpretative analysis of the above short stories. As theoretical framework, we have used the works: Juan Herrero Cecilia (2000, 2011), Sigmund Freud (1976), Nádia Battella Gotlib (1998), Carl Gustav Jung (1987), Rebeca Martín López (2006), Otto Rank (1939), David Roas (2011), Clément Rosset (2008) and Teresa Martín Taffarel (2001). From the final remarks of this study, we draw attention to: the constant approach of the creative process of the writer by means of the double and the discussions, inserted throughout the text, on both the double and the fantastic genre. Relating to the double, it appears in several ways, but the "subjective double" prevails. In most cases, in the analyzed short stories, the double is related to the question of identity and associated with the fantastic.

Keywords: *Cristina Fernández Cubas. Double. Fantastic. Short story.*

1. Introdução

O duplo há muito tempo está presente na literatura. Vários escritores produziram obras que dão destaque à figura do duplo. O desdobramento pode ser físico ou acontecer no nível da consciência. Pode ser representado das mais diversas maneiras: imagem desdobrada, igual semelhança física, um eu desdobra-se em um outro eu oposto, o eu que enfrenta a si mesmo no nível da consciência etc. Assim como o duplo apresenta-se de distintas formas, os sentimentos e as relações entre o “eu” e o duplo, também, variam.

O tema, por sua diversidade fascinante de figuras reveladoras e inquietantes, por estar relacionado com o que há de mais íntimo em nós mesmos, proporcionou e tem proporcionado muitos estudos. A presente dissertação é uma contribuição para futuros estudos sobre o tema e, também, para os estudos relacionados ao fantástico e suas vertentes, que estão em plena ascensão.

A escritora contemporânea espanhola Cristina Fernández Cubas (1945-) tem um papel importante na ascensão do conto no contexto espanhol e é muito conhecida por seus contos fantásticos. Ela apresenta uma narrativa breve bem particular, na qual faz uso de vários recursos oferecidos pelo fantástico e lança mão de estratégias narrativas para favorecê-lo. Publicou, entre 1980 e 2006, cinco livros de contos. Nesses livros há seis contos, os quais compõem o nosso *corpus*, onde o duplo está presente.

A pesquisa teve por objetivo realizar uma análise interpretativa do duplo, na perspectiva da literatura fantástica, na obra de Cristina Fernández Cubas. Visando à realização da análise, foi feita a seleção dos seguintes contos: “*Lúnula y Violeta*” (1980), “*En el hemisferio sur*” (1983), “*Helicón*” (1990), “*La mujer de verde*” (1994), “*La fiebre azul*” (2006) e “*El moscardón*” (2006).

No desenvolvimento da pesquisa, foi feito o estudo do duplo na literatura, do fantástico e do gênero conto, que serviram de base para a realização das análises interpretativas dos contos; tendo como foco o duplo, o fantástico e como os dois estão associados.

Em relação ao suporte teórico, destacamos: Nádía Battella Gotlib (1998), Juan Herrero Cecilia (2000, 2011), Rebeca Martín López (2006), David Roas (2011) e Teresa Martín Taffarel (2001).

O desenvolvimento da pesquisa foi feito da seguinte forma: primeiro foi estudado o tema do duplo na literatura, o fantástico, o gênero conto e a história deste no contexto espanhol. Posteriormente, foi feita a análise interpretativa de cada conto de forma individual com o foco voltado para o duplo e o fantástico. A partir da análise individual foi possível identificar características comuns entre os contos e chegar a considerações sobre a obra da escritora.

A dissertação foi estruturada da seguinte maneira: temos um capítulo que traz, brevemente, informações sobre Cristina Fernández Cubas, para situar melhor o leitor sobre o papel da escritora na literatura contemporânea espanhola e sua importância. O capítulo seguinte diz respeito ao duplo na literatura; nele apresentamos um panorama geral sobre o tema, discutimos sobre as suas possíveis origens e seu lugar na literatura. Na perspectiva de aprofundar o estudo do tema do duplo, apresentamos as visões de Otto Rank (1939), *O duplo*; de Freud (1976), “O estranho”; de Jung (1987), *O eu e o inconsciente* e de Rosset (2008), *O real e seu duplo*.

Após a abordagem do duplo, nos capítulos seguintes fazemos considerações sobre o fantástico, apresentamos uma breve contextualização sobre o gênero na literatura e como o duplo está presente na literatura fantástica. Posteriormente, seguimos para discussão sobre o gênero conto, as problemáticas que o envolvem e, também, discorremos sobre a história do gênero na Espanha.

Os capítulos finais, após a apresentação do suporte teórico, são dedicados às análises dos contos, estudados individualmente e dispostos aqui em ordem cronológica de publicação.

E, ao final, fazemos uma síntese do que foi discutido no decorrer do trabalho e as considerações a que chegamos, que incluem as características comuns entre os contos relacionadas ao duplo e ao fantástico, e a consideração sobre o duplo na obra da escritora.

2. Cristina Fernández Cubas

A escritora espanhola Cristina Fernández Cubas nasceu em Arenys de Mar (Barcelona) em 1945 e é formada em direito e jornalismo. Viajou e morou em vários países, dentre eles Egito, Peru e Grécia; essa experiência de passagem por diversas regiões e contato com diferentes culturas é perceptível em seus contos.

Sua primeira publicação foi o livro de contos *Mi hermana Elba* em 1980. Posteriormente, publicou *Los altillos de Brumal* (1983), *El ángulo del horror* (1990), *Con Agatha en Estambul* (1994), *Parientes pobres del diablo* (2006) e, no ano de 2008, *Todos los cuentos* que reúne seus cinco livros de contos fantásticos publicados até então. Fernández Cubas também publicou outras obras: dois romances, *El año de Gracia* (1985) e *El columpio* (1995); a peça de teatro, *Hermanas de sangre* (1998); dois livros infantis, *Cris y Cros* e *El vendedor de sombras* em 1988; o livro de memórias, *Cosas que ya no existen* (2001); o romance *La puerta entreabierta* (2013) sob o pseudônimo Fernanda Kubbs e, mais recentemente, neste ano de 2015, publicou o livro de contos *La habitación de Nona*. Sua obra foi traduzida em dez idiomas.

Cristina Fernández Cubas é uma escritora que muito contribuiu, juntamente com José Maria Merino, Juan Eduardo Zúñiga entre outros, para a ascensão do gênero conto no contexto da literatura contemporânea espanhola. O conto era um gênero marginalizado na Espanha, porém, a partir da década de 80 começou a alcançar seu reconhecimento por meio de reivindicações de críticos e escritores. Fernández Cubas teve sua contribuição para a ascensão do gênero a partir da publicação do seu primeiro livro de contos *Mi hermana Elba* em 1980. Segundo a autora, não foi fácil publicar este primeiro livro devido a rejeição das editoras em relação ao conto. *Mi hermana Elba* foi aceito pela “Tusquets Editores” que publicou todos os seus títulos até o momento, todos bem recebidos pelo público, por críticos e acadêmicos.

Nos seus cinco livros de contos, a escritora traz o tema do duplo de diversas maneiras, por meio de uma narrativa breve bem particular, na qual faz uso de vários recursos oferecidos pelo fantástico e lança mão de estratégias narrativas; o que tornou possível e instigou o aprofundamento do estudo do duplo na obra da escritora.

3. O duplo: um panorama geral

A existência do duplo é cercada de mistérios, mitos e lendas. O tema há muito tempo está presente na literatura ocidental e passou a ser mais recorrente a partir do século XVIII, no Romantismo, sendo Jean Paul um dos primeiros a abordá-lo de forma específica em sua obra *Siebenkäs* (1796). Foi ele quem criou o famoso termo *Doppelgänger*. *Siebenkäs* traz a história de um homem que, para mudar de vida, forjou sua morte, adotou uma nova identidade e seguiu uma vida errante pelo mundo.

Nicole Fernandez Bravo (2005), em seu texto “Duplo”, parte integrante do *Dicionário de Mitos Literários*, cita que uma das primeiras denominações do duplo foi “alter ego”; no contexto das comédias de Plauto chamavam de “sósias ou menecmas” pessoas que surpreendiam pela semelhança. Com o movimento do Romantismo, consagrou-se o *Doppelgänger*, termo usado primeiro por Jean Paul (pseudônimo de Johann Paul Friedrich Richter) em 1796

[...] que se traduz por “duplo”, “segundo eu”. Significa literalmente “aquele que caminha do lado”, “companheiro de estrada”. Endossamos a definição dada pelo próprio Richter: “assim designamos as pessoas que se vêem a si mesmas”. O que daí se deduz é que se trata, em primeiro lugar, de uma experiência de subjetividade. (BRAVO, 2005, p. 261)

Segundo Bravo (2005), o duplo está presente em obras literárias, nas artes plásticas e na arte cinematográfica do ocidente. O duplo pode ser nefasto, trazer ou ser um presságio da morte ou ser um protetor.

Desde a antiguidade até o final do século XVI, o duplo simbolizava o homogêneo (o idêntico) “Nas lendas heróicas, o herói gêmeo é aquele que conseguiu tornar visível no mundo seu duplo. Assim sendo, o gêmeo é, na literatura, a primeira forma do duplo.” (BRAVO, 2005, p. 264). Após o término do século XVI, passa a simbolizar o heterogêneo (quebra de unidade) e no século XX, o heterogêneo se mantém e surgem as teorias da psicanálise dentre as quais muitas tomam como exemplo a Literatura. Estas serão abordadas mais adiante.

Nefatalin Gonçalves Neto (2011) em “No princípio... era o duplo” assinala que o duplo, em seu percurso histórico, estende-se até a atualidade sofrendo mudanças, adaptando-se de

acordo com o meio social e gênero no qual se insere. Segundo o autor, é difícil delimitar a origem do duplo na literatura, mas uma hipótese é a epopeia de *Gilgamesh*, “[...] uma das mais importantes da literatura acádica-sumeriana e provavelmente o documento mais antigo em que surge a questão do duplo.” (GONÇALVES NETO, 2011, p. 14). Essa epopeia foi uma descoberta arqueológica de 1872. Gonçalves Neto (2011) assinala que o Antigo Testamento também apresenta várias referências ao duplo, como por exemplo, no episódio da criação do mundo há várias duplicidades: dia e noite, céu e mar, homem e mulher. Apresenta, ainda, a história de Caim e Abel e de Esaú e Jacó. O autor afirma que

O duplo ressurge, também, no mito do Andrógino, presente n'*O banquete*, de Platão segundo o qual na aurora da humanidade havia três seres: *Andros*, *Gynos* e *Androgynos*, sendo *Andros* a entidade masculina, composta de oito membros e duas cabeças, ambas masculinas; *Gynos*, a entidade feminina, com características semelhantes às de *Andros*, mas com duas cabeças femininas; e *Androgynos*, composto por uma metade masculina e outra feminina. Por serem muito poderosos, os deuses resolveram separá-los: a partir de *Andros*, originaram-se dois homens que, apesar dos corpos agora separados, tinham suas almas ligadas; por isso, ainda eram atraídos um pelo outro. O mesmo ocorre com os pares formados a partir de *Gynos* e de *Androgynos*. (GONÇALVES NETO, 2011, p.19)

Para Gonçalves Neto (2011), o diálogo entre o eu e o outro está diretamente relacionado ao tema do duplo, que reflete uma inquietação e uma forma de refletir sobre a vida.

As questões que deram origem ao duplo na literatura, segundo Rebeca Martín López (2006) em *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*, foram a busca pela identidade do indivíduo, a necessidade de conhecer-se a si mesmo e o conhecer-se cara a cara que ultrapassaria conhecer outro que tivesse simplesmente a mesma aparência física. Na literatura, o duplo apresenta-se de distintas formas. Martín López (2006, p. 19-20), expõe três variantes do duplo: mesmo eu em mundos distintos; indivíduos distintos que compartilham atributos e coexistem em uma mesma dimensão; indivíduo que assiste ao seu próprio funeral e contempla-se morto.

Assim como o duplo apresenta-se de distintas formas, os sentimentos e as relações entre os duplos, também, variam. Muitas vezes, as personagens duplicadas mostram-se impotentes, com dificuldades em aceitarem-se. Normalmente, segundo Martín López (2006), o narrador é o protagonista, o que está relacionado ao caráter subjetivo da experiência em relação à duplicação; e quando o narrador protagonista é o 'original', a instabilidade é maior.

No conto “William Wilson”, publicado pela primeira vez em 1840, do escritor Edgar Allan Poe (1809-1849), integrante do movimento do romantismo americano, o narrador personagem conta seu drama: “A morte se aproxima e a sombra que a antecede lançou sobre meu espírito sua influência suavizante.” (POE, 1981, p. 258). No início, o narrador personagem comenta que herdou da família um “temperamento imaginativo e facilmente excitável” (POE, 1981, p. 258), e passa a narrar sua vivência de cinco anos no colégio interno onde seu caráter sobressaía se comparado aos de seus colegas, com exceção de um deles, o qual, embora não fosse parente, possuía o mesmo nome de batismo e o mesmo sobrenome que ele. Entre eles cresceu uma relação de disputa, talvez mais por parte do narrador personagem que não admite tal semelhança e quer mostrar-se superior ao seu duplo. Tanto que ele insinua a possibilidade dessa disputa entre eles não ser percebida pelos outros colegas da escola; para os alunos mais velhos de outras classes eles eram vistos como irmãos.

Ao longo da narrativa, as semelhanças entre eles são reveladas: mesma data de nascimento, entraram na escola no mesmo dia, tinham a mesma altura e fisionomia semelhante. O seu duplo, frequentemente, dava-lhe conselhos e isso o incomodava. Após sair do colégio, foi para a universidade. Levou uma vida boêmia e tornou-se uma pessoa cada vez mais perversa. Mesmo depois de sair do colégio, Wilson, como o narrador o chama, fazia suas aparições para dar conselhos ou para desmascará-lo diante dos amigos. Em suas aparições não conseguia ver seu rosto e Wilson sempre trajava roupas iguais as suas, ele era seu carrasco: “[...] no meu íntimo sentia medo dele e não podia deixar de considerar a igualdade que ele mantinha tão facilmente comigo como uma prova de sua verdadeira superioridade, desde que me custava uma perpétua luta não ser sobrepujado.” (POE, 1981, p. 262).

Ao final, os dois encontram-se em um baile de máscaras e logo começam a lutar, ambos com a mesma fantasia: “Trajava ele, como eu havia esperado, uma roupa inteiramente igual à minha: trazia uma capa espanhola de veludo azul, cingida em torno da cintura por um cinturão escarlate, que sustentava um florete. Uma máscara de seda preta encobria-lhe inteiramente o rosto.” (POE, 1981, p. 273). A luta terminou com um esfaqueamento, então Wilson diz: “*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!*” (p. 274). Neste conto de Edgar Allan Poe, a presença do duplo causa perturbação, angústia, não é visto como algo bom aos olhos do personagem narrador. O duplo é visto como seu inimigo.

No decorrer deste trabalho veremos outras formas de apresentação do duplo, os sentimentos que proporcionam e relações que constroem.

Em *Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas*, Juan Herrero Cecilia (2011) discorre sobre o duplo estabelecer uma relação com a misteriosa identidade do ser humano e, por esse motivo, segue proporcionando diversas obras e estudos. Trata-se de uma problemática complexa de caráter existencial em que o sujeito percebe o mundo, o outro, os outros e estabelece relações construtivas e destrutivas; assim, acabou por motivar a produção de histórias de ficção e inseriu-se em outros campos como a psicologia, psicanálise, filosofia entre outros. Para Herrero Cecilia (2011), isso ocorre porque o ser humano sente-se um ser único e singular.

Em nossa sociedade massificada (onde tudo pode ficar encoberto pelo anonimato e pela dispersão), a imagem exterior do indivíduo, o simulacro e a aparência de normalidade adquiriram demasiada importância. Por isso, são frequentes os casos de jogo duplo, vida dupla e dupla personalidade. (HERRERO CECILIA, 2011, p. 19)¹

Segundo Herrero Cecilia (2011), a busca pela unidade vem desde as primeiras civilizações. A crença no duplo seria uma maneira de enfrentar os enigmas da morte, momento no qual o homem teria um duplo por motivo da transformação em um “eu” espiritual. Histórias acerca do duplo vão sendo criadas e desenvolvem-se no decorrer do tempo. O duplo, na literatura, vai aparecer das mais variadas formas, assumindo os mais diversos significados. Assim, os estudos e a bibliografia referentes ao tema tornam-se cada vez mais abundantes.

Algumas tipologias ou categorias foram criadas para guiar os estudos sobre o duplo. As propostas por Jourde e Tortonese, frequentemente usadas, são apresentadas aqui com base em Herrero Cecilia (2011) e são as seguintes: “o duplo objetivo”, quando o protagonista presencia uma duplicação alheia; “o duplo subjetivo externo”, quando o indivíduo enfrenta-se a si mesmo fisicamente; “o duplo subjetivo interno”, quando o indivíduo enfrenta-se a si mesmo no nível da consciência.

Sobre o duplo subjetivo, pode ser:

¹ *En nuestra sociedad masificada (donde todo puede quedar encubierto por el anonimato y la dispersión) la imagen exterior del individuo, el simulacro y la apariencia de normalidad han adquirido una importancia excesiva. Por eso son frecuentes los casos de doble juego, de doble vida y de doble personalidad.* (Neste trabalho, todas as traduções de citações de Herrero Cecilia são de nossa autoria)

[...] de carácter “interno” (o eu interior fragmentado ou dividido em duas personalidades opostas) ou de carácter “externo” (o eu repetido ou desdobrado em “outro”, em um ser exterior diferente com o qual se identifica o eu personagem) provoca a separação da figura unificadora da consciência do eu individual, tanto como sujeito (frente a si mesmo) como objeto (para os outros). O personagem confrontado por seu próprio duplo vive uma experiência enigmática de fragmentação, separação ou desdobramento de sua identidade em duas figuras opostas. (HERRERO CECILIA, 2011, p. 25-26)²

O duplo objetivo,

[...] provoca, principalmente a problemática da relação entre o sujeito e o mundo frente o qual se situa (e não a problemática do sujeito frente a si mesmo). O personagem, confrontado por um “duplo objetivo” que parece uma cópia idêntica de outro indivíduo, vai perguntar a si mesmo sobre as leis naturais do mundo que foram perturbadas e se essa perturbação provém de uma intenção oculta ou do desconcertante dinamismo do desejo. (HERRERO CECILIA, 2011, p. 28)³

Como base nas tipologias propostas por Jourde e Tortonese, é possível classificar o duplo em “subjetivo interno”, “subjetivo externo” e “duplo objetivo” e caracterizá-lo, como pudemos comprovar por meio das citações acima. Retomando a análise do conto de Edgar Allan Poe, “William Wilson” apresenta um duplo “subjetivo externo”, o personagem tem um duplo que o persegue, que tenta salvá-lo como se fosse sua consciência, mas esse duplo tem uma forma física, ele o vê e o enfrenta fisicamente.

O tema do duplo também foi abordado em outras áreas, como a psicologia e psicanálise, como podemos constatar a seguir.

2 [...] de carácter «interno» (el yo interior fragmentado o escindido en dos personalidades opuestas) o de carácter «externo» (el yo repetido o desdoblado en «otro», en un ser exterior diferente con el que se identifica el yo del personaje) plantea la desintegración de la instancia unificadora de la conciencia del yo individual, tanto como sujeto (frente a sí mismo) que como objeto (frente a los demás). El personaje confrontado a su propio doble vive una enigmática experiencia de fragmentación, escisión o desdoblamiento de su identidad en dos instancias contrapuestas.

3 [...] plantea principalmente la problemática de la relación entre el sujeto y el mundo frente al cual se sitúa (y no la problemática del sujeto frente a sí mismo). El personaje, confrontado ante un «doble objetivo» que parece una copia idéntica de otro individuo, se va a preguntar si las leyes ordinarias del mundo han sido perturbadas, si esa perturbación proviene de una intención oculta, o del dinamismo desconcertante del deseo [...].

3.1 *O duplo*, de Otto Rank

A teoria de Otto Rank, filósofo e psicólogo, está presente no livro *O duplo*, publicado pela primeira vez em 1914. A princípio, o que estimulou Otto Rank a escrever seu ensaio sobre o duplo foi o filme *O estudante de Praga* (1914), de Hans Heinz Ewers. O objetivo da teoria de Rank (1939) é estabelecer uma relação entre a angustiosa aparição do duplo na literatura e as crenças das civilizações antigas sobre a morte e a imortalidade da alma.

Para Rank (1939), o ato da literatura recorrer aos motivos da sombra, do reflexo, do quadro é um fenômeno inconsciente que tem como consequência a criação de superstições. O medo da morte criou a crença na imortalidade da alma sob a forma de um espectro ou espírito, a alma passa então a ser uma espécie de duplo do ser humano. Rank (1939) chega a estabelecer uma relação entre a figura do duplo e o diabo, onde o duplo sob a forma do diabo funciona como um “eu oposto” e representa o lado mortal. Para tal trabalho sobre o duplo na literatura, Rank (1939) considerou elementar a biografia dos autores (manias, obsessões, traumas etc.) e explica as manifestações das figuras do duplo considerando-as e relacionando-as com patologias mentais e angústias existenciais dos próprios escritores.

Herrero Cecilia (2011) menciona que um dos aspectos interessantes da teoria de Otto Rank é o fato de demonstrar como o mito do duplo é, desde o princípio, um processo de desdobramento no qual ocorre uma inversão de significado. No início, tem-se um “eu idêntico” que precisa garantir sua sobrevivência e que, posteriormente, representará um “eu interior” para, ao final, tornar-se um “eu oposto” que aparece sob a forma do diabo.

Segundo Rank (1939), para compreender a importância da dupla personalidade é necessário estudar métodos usados em assuntos semelhantes na literatura e observar como também aparece no folclore. O autor começa abordando criações literárias nas quais o duplo é mais do que uma sombra ou reflexo, mas uma segunda personalidade. Segundo o autor, os românticos encararam o tema do duplo sob os mais diversos pontos de vista, sendo que as formas de apresentação mudam de acordo com as características pessoais da afetividade do autor.

No capítulo IV, Rank (1939) aborda a questão da sombra como símbolo da alma, e cita que os povos primitivos tinham muitos tabus relacionados à sombra. Para muitos deles, a sombra era um equivalente da alma humana. “Variada série de relatórios, apresentados em

folclore, põe fora de dúvida o fato de que o homem primitivo considera a sombra o seu misterioso Duplo, como um sêr espiritual, porém real.” (RANK, 1939, p. 94-95). Assim, a ausência da sombra significa, para essas tradições, a própria morte. Com o passar do tempo, o significado da sombra, do reflexo vai mudando e, também mudam as representações do duplo e seus significados. Dessa forma,

[...] O Duplo, que era o anjo da guarda do homem, e protetor de sua imortalidade, transformou-se na consciência perseguidora e atormentadora do homem, personificada pelo Demônio, tornando-se um derivativo religioso do temor da morte, neutralizado antes pelo Duplo. A princípio o Duplo é a própria personalidade (sombra, reflexo), assegurando sobrevivência futura; mais tarde representa uma Personalidade anterior, conservando, juntamente com o passado, a juventude do indivíduo; finalmente o Duplo se torna uma Personalidade oposta, que aparecendo sob forma do mal, representa a parte mortal, destacada da personalidade existente e que a repudia. (RANK, 1939, p. 110)

Rank (1939) cita que para um folclorista germânico, Negelein, após o estudo de vários exemplos retirados de povos civilizados, constatou que as superstições em torno do reflexo apresentam as mesmas bases das que se referem à sombra, o temor da morte. “Segundo Negelein, a crença de que o espelho pudesse revelar segredos baseia-se igualmente na crença da Dupla Personalidade. Origina-se daí o emprêgo do espelho para predizer o futuro.” (Rank, 1939, p. 117) e tanto na sombra como no espelho ou na água e no retrato, constata-se a manifestação da alma.

3.2 “O estranho”, de Freud

Sigmund Freud abordou de forma mais específica a temática do duplo em seu ensaio *Unheimlich*, publicado em 1919 e traduzido para o português como *O estranho*. Para tal estudo, Freud apoia-se na personagem Nataniel do conto “O homem da areia”, de E. T. A. Hoffmann, onde acontece a manifestação do duplo. Freud (1976) comenta que dificilmente um psicanalista rende-se a um tema de estética, porém, acontece de interessar-se por um ramo particular, como é o caso do tema “estranho”. Segundo o psicanalista, há pouca ocorrência

deste tipo de trabalho em sua área, a psicanálise.

Antes de iniciar a discussão sobre o tema, Freud apresenta uma pesquisa linguística para começar suas reflexões sobre o termo *Unheimlich* (= “estranho”), considerando seu antônimo *Heimlich* (= mais comum em alemão como “doméstico/ familiar”). Freud (1976) parte do alemão e passa pelo grego, pelo inglês, pelo francês, pelo espanhol, pelo italiano, pelo português até pelo árabe e hebraico e conclui que “[...] *heimlich* é uma palavra cujo significado se desenvolve na direção da ambivalência, até que finalmente coincide com seu oposto, *unheimlich*. *Unheimlich* é, de um modo ou de outro, uma subespécie de *heimlich*.” (FREUD, 1976, p. 283). Essa conclusão deve-se ao fato de os significados das duas palavras coincidirem em alguns contextos. “*Unheimlich* é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz” (FREUD, 1976, p. 282). Esse pré-estudo linguístico realizado por Freud tem sua importância e contribui para o entendimento da sua teoria, que abordaremos a seguir.

Para Freud (1976), a sensação de “estranho” ocorre quando determinado fenômeno nos choca porque desperta angustias ou medos que vivemos na infância e pensávamos ter superado ou esquecido, mas que estão, de alguma forma, reprimidos e ocultos em nosso inconsciente. Assim, quando nos deparamos com um fenômeno “estranho” ocorre perturbação e nossa percepção e sentido de realidade mudam porque revivemos a sensação. O homem acreditava ter pleno domínio sobre si, sem considerar que suas ações poderiam estar ligadas ao seu inconsciente.

Segundo o autor, as diferentes figuras adotadas pelo duplo estariam vinculadas às etapas de um processo de individualização e, a partir de então, temos formas do duplo relacionadas ao complexo de castração, no qual outras formas podem remeter a uma frustração de desejos não cumpridos, excesso de censura do superego etc. E todas essas formas teriam, também, relação com o narcisismo do sujeito que está preso a sua própria imagem do passado e do presente. Freud (1976) constrói sua argumentação à medida que, inicialmente apresenta um resumo do conto “O homem da areia”.

O conto começa com as recordações de infância do estudante Nataniel relacionadas à morte de seu pai. Quando criança, sua mãe o mandava para cama prevenindo-o de que o Homem da Areia estava chegando, atitude que coincidia com as noites em que seu pai recebia uma visita que o ocupava por toda a noite. Segundo a babá, o Homem da Areia aparecia quando as crianças não queriam dormir; ele jogava um punhado de areia nos olhos delas:

sangrando eles saltavam da cabeça; depois, colocava-os em um saco e lavava para seus filhos comerem, criaturas que mordiscavam os olhos de crianças desobedientes.

Nataniel, ainda menino, ficou com medo, mas queria descobrir a aparência deste homem. Uma noite, quando seu pai receberia a visita, Nataniel escondeu-se no escritório; o visitante era um advogado chamado Copélio, um homem que, às vezes, aparecia na casa para jantar. Seu jeito e aparência assustava todas as crianças da casa. Nataniel logo associou este homem ao Homem da Areia. “No que diz respeito ao resto da cena, Hoffmann já nos deixa em dúvida se o que estamos testemunhando é o primeiro delírio do apavorado menino, ou uma sucessão de acontecimentos que devem ser considerados, na história, como sendo reais.” (FREUD, 1976, p. 286). Na mesma noite, enquanto os dois homens trabalhavam, Copélio diz 'Aqui os olhos!'. O menino, apavorado, dá um grito. Copélio o pega pelo braço ameaçando lançar brasas tiradas do fogo em seus olhos, quando seu pai implora para que não o faça. Um ano depois deste acontecimento, durante a visita de Copélio, o pai de Nataniel morre em uma explosão no escritório e Copélio desaparece sem deixar rastros.

Após alguns anos, Nataniel, agora um estudante, revive seu passado quando vê na cidade universitária um oculista italiano, Giuseppe Coppola, um vendedor de barômetros, e reconhece nele o Homem da Areia. Quando Coppola diz que tem ótimos olhos para vender, Nataniel fica assustado, mas, na verdade, o vendedor refere-se aos óculos. Nataniel acaba comprando de Coppola um telescópio que irá utilizar para observar a casa em frente. É a casa do professor Spalanzani que tem uma bela filha, Olímpia, por quem se apaixona. Mas logo descobre que ela é um autômato projetado pelo professor e cujos olhos foram colocados por Coppola.

Nataniel surpreende o professor e Coppola brigando. Por fim, Coppola leva a boneca sem os olhos e o professor Spalanzani pega os olhos sangrentos do chão e atira-os contra Nataniel dizendo que Coppola os havia roubado do estudante. Nataniel, após recuperar-se de um longo período doente depois deste fato, pretende casar-se com Clara, sua noiva. Um dia, ela, o irmão e Nataniel resolvem sair para dar um passeio; resolvem subir numa torre da prefeitura. Quando estão no alto da torre, Nataniel, com seu telescópio, avista em meio a multidão o advogado Copélio e tem um ataque de loucura, ameaça jogar Clara do alto da torre, mas ela é salva pelo irmão. Enquanto as pessoas se preocupam com Nataniel e querem subir para ajudá-lo, Copélio ri e diz que não é necessário porque ele vai descer sozinho. Logo, Nataniel avista Copélio e grita “Sim! Lindos olhos... lindos olhos!” (HOFFMANN, 2004, p. 81) e joga-se da

torre, cai em meio a multidão e morre.

Após sua abordagem do conto, Freud (1976) afirma que a qualidade da estranheza somente pode se dar pelo fato de o duplo ser uma criação que tem sua origem a partir de um estágio mental primitivo já superado, no qual o duplo apresentava um aspecto mais amistoso e que depois converte-se em objeto de terror tal como ocorreu após o colapso da religião, quando os deuses transformam-se em demônios.

[...] Devemo-nos contentar em escolher aqueles temas de *estranheza* que se destacam mais, ao mesmo tempo em que verificamos se também podem ser facilmente atribuídos a causas infantis. Todos esses temas dizem respeito ao fenômeno do 'duplo', que aparece em todas as formas e em todos os graus de desenvolvimento. 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, sentimentos e experiência em comum com o outro. Ou é marcada pelo fato de que o sujeito identifica-se com outra pessoa, de 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 característica, ou vicissitudes, dos mesmos crimes, ou até dos mesmos nomes, através de diversas gerações que se sucedem. (FREUD, 1976, p. 293)

Freud (1976) considera que o estranhamento é causado por repetição involuntária e por consequência de repressão. A partir de suas observações, constata que o fenômeno do duplo, sujeito a determinadas condições combinadas a determinadas circunstâncias, provoca sensação de desamparo e, em alguns casos, é experimentada como estados oníricos.

3.3 O eu e o inconsciente, de Carl Gustav Jung

A perspectiva de Carl Gustav Jung (1987), em *O eu e o inconsciente* (livro que surgiu a partir de uma conferência publicada em dezembro de 1916), relacionada à identidade do ser humano é complexa; no Prefácio comenta sobre seu livro: “Nele tentei descrever, em primeiro lugar, a relação entre a consciência do *eu* e o processo inconsciente. Nesse sentido ocupei-me especialmente dos fenômenos que podem ser qualificados como manifestações reativas da

personalidade consciente, diante das influências do inconsciente.” (JUNG, 1987, p.7-8).

Embora discípulo de Freud, Jung defende uma teoria diferente em relação à que vimos anteriormente defendida por Freud (1976). Sobre a teoria de Freud (1976), Jung comenta que

[...] o inconsciente contém apenas as partes da personalidade que poderiam ser conscientes se a educação não as tivesse reprimido. Mesmo considerando que, sob um determinado ponto de vista, as tendências infantis do inconsciente são preponderantes, seria incorreto definir ou avaliar o inconsciente somente nestes termos. O inconsciente possui, além deste, um outro aspecto, incluindo não apenas conteúdos *reprimidos*, mas todo material psíquico que subjaz ao limiar da consciência. É impossível explicar pelo princípio da repressão a natureza subliminal de todo este material; caso contrário, a remoção das repressões proporcionaria ao indivíduo uma memória fenomenal, à qual nada escaparia. (JUNG, 1987, p. 3)

Jung (1987) distingue dois tipos de dinâmicas do inconsciente: o “inconsciente individual”, que seria o lado obscuro da nossa identidade; e o “inconsciente coletivo” com seus arquétipos ou imagens que se originam da ancestralidade e modelos culturais, onde os arquétipos funcionam como moldes.

O autor afirma que nossa vida psíquica passa por um processo evolutivo e não apresenta um desenvolvimento casualmente condicionado, mas sim orientado para uma determinada finalidade. A identidade e consciência do “eu” passariam por um reconhecimento, orientação e assimilação equilibrada de forças provenientes do “inconsciente individual” e do “inconsciente coletivo”. O duplo então surgiria das mais distintas formas motivado pelo dinamismo e distorção que apresenta a consciência na hora de confrontar características envolvidas na construção da personalidade. O “eu” consciente deixa-se dominar por sua imagem social e isso pode vir a produzir efeitos de desdobramento porque a sensibilidade interior (“ânima”) ficará oprimida devido as imposições sociais.

O ser humano não é consciente de suas obsessões e imposições do âmbito social que acabam por atuar em sua autonomia e o sujeito torna-se um duplo alienado de si mesmo. O ser humano acaba, de certo modo, sendo um estranho para si mesmo e para os outros, na tentativa de encontrar harmonia consigo mesmo e com os que o rodeiam.

3.4 O real e seu duplo: Ensaio sobre a ilusão, de Clemént Rosset

Clemént Rosset (2008), filósofo francês, aborda o tema do duplo e sua relação com a realidade em *O real e seu duplo: Ensaio sobre a ilusão*, publicado em 1976.

O objetivo do ensaio é

esclarecer o vínculo entre a ilusão e o duplo, mostrar que a estrutura fundamental da ilusão não é outra senão a estrutura paradoxal do duplo. Paradoxal porque a noção do duplo, como veremos, implica nela mesma um paradoxo: ser ao mesmo tempo ela própria e outra. O tema do duplo é, em geral, associado principalmente aos fenômenos de desdobramento de personalidade (esquizofrênica ou paranóica) e à literatura, particularmente romântica, na qual se encontram múltiplos ecos seus ... Veremos que não é assim, e que o tema do duplo está presente em um espaço cultural infinitamente mais vasto, isto é, no espaço de toda ilusão [...]. (ROSSET, 2008, p. 24)

Para Rosset (2008), o ser humano não admite facilmente a realidade e essa faculdade falha constantemente. O real é admitido somente sob certas condições, ou seja, até onde é agradável. O ser humano nega o real e usa dos mesmos artifícios para livrar-se dele. “Na ilusão, quer dizer, na forma mais corrente de afastamento do real, não se observa uma recusa de percepção propriamente dita. Nela a coisa não é negada: mas apenas deslocada, colocada em outro lugar.” (ROSSET, 2008, p. 17).

Para discutir sobre a percepção e o duplo, Rosset (2008) apresenta como exemplo diversas obras literárias como: *No caminho de Swan*, de Proust; *O rapaz e o leão pintado*, de Esopo; *Édipo rei*, de Sófocles. Segundo o autor, a técnica geral da ilusão é transformar uma coisa em duas que contam com o mesmo efeito de deslocamento e de duplicação da parte do espectador: “enquanto se ocupa com a coisa, dirige o seu olhar *para outro lugar*, para lá onde nada acontece.” (ROSSET, 2008, p. 23).

Rosset (2008) discorre, primeiramente, sobre a percepção do homem, valendo-se da figura do oráculo que “[...] tem o dom de anunciar o acontecimento por antecipação: de modo que aquele ao qual este acontecimento é destinado tem tempo de se preparar para ele e de, eventualmente, tentar impedi-lo.” (ROSSET, 2008, p. 27) e sobre as atitudes do homem frente a previsões; a discussão é extensa e várias fábulas são usadas pelo autor para argumentar e

exemplificar. Em suma, trata-se do fato de o homem, frente a uma previsão do oráculo, tentar de todas as formas livrar-se da tragédia que está por vir; porém, esta acaba ocorrendo da mesma forma, mas de modo diferente do que se esperava, assim como acontece em *Édipo rei*: o oráculo prevê que Édipo, filho dos reis de Tebas Laio e Jocasta, mataria o pai e casaria com a mãe. Na tentativa evitar tal premonição, Édipo é abandonado por seus pais ao nascer. Encontrado, sem saberem de quem se trata, Édipo é acolhido pelos soberanos de Corinto, Pólibo e Mérope, que não tinham um herdeiro o adotam e o criam como filho. Quando maior, Édipo fica sabendo da profecia e, para tentar evitá-la, foge para longe de Pólibo e Mérope, que ele acredita serem seus pais. No caminho, encontra seu pai verdadeiro e o mata; resolve o enigma da Esfinge e termina acolhido como um vencedor em Tebas onde acaba casando-se com Jocasta, sem saber que ela é a sua mãe biológica. Os pais de Édipo, na tentativa de evitar a profecia, colaboraram para que ela se concretizasse.

Sobre o que acontece nessas situações, como em *Édipo rei*, o autor diz:

É hora de reconhecer, enfim, neste 'outro acontecimento' – 'esperado', talvez, mas nem pensado nem imaginado – que o acontecimento real apagou, ao se realizar, a estrutura fundamental do *duplo*. Nada distingue, na realidade, este outro acontecimento do acontecimento real, exceto esta concepção confusa segundo a qual ele seria, ao mesmo tempo, o mesmo e um outro, o que é a exata definição do duplo.” (ROSSET, 2008, p. 45-46)

Como se fosse possível observar seus próprios movimentos, pensamentos e ações; e as coisas acontecem como se fossem desdobradas, sem que se desdobrem efetivamente.

Posteriormente, o autor parte para a discussão sobre a duplicação do “eu” e ele descreve sua possível origem a partir do teatro antigo com *Anfitrião* e *Menecmas*. Rosset (2008) argumenta que prova da realidade é o poder desdobrar-se onde o “eu” é o único objeto que não se pode ver, por esse motivo duplica-se. Porém, espelhos e duplos fantasmagóricos proporcionam uma imagem invertida do “outro”, “o erro mortal do narcisismo não é querer amar excessivamente a si mesmo, mas ao contrario, no momento de escolher entre si mesmo e seu duplo, dar preferência à imagem” (ROSSET, 2008, p. 108). Essa realidade é o que se tem de certo e o homem somente aproxima-se de sua misteriosa identidade por meio de imagem invertida ou do seu duplo.

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

Ainda segundo Rosset (2008), o que pode caracterizar qualquer coisa no mundo é a singularidade; na realidade, a singularidade é uma forma de valor. Dessa forma, a duplicação passa a ser uma ameaça, a mortalidade é coisa certa, minha existência que é duvidosa, quem é o verdadeiro? O autor conclui dizendo que a subordinação dessas diversas ilusões ao tema do duplo, por ele discutidas, não significa que toda forma de ilusão esteja ligada a ele.

4. O fantástico

O fantástico está constantemente se reformulando e transforma-se de acordo com o contexto social, por estar relacionado a áreas do conhecimento humano e às crenças de cada época.

Antes do século XVIII, para explicar os fatos reais, era possível recorrer à ciência, à religião ou à superstição. Isso até chegarmos ao Racionalismo, no século XVIII, em que o conhecimento domina a razão e, conseqüentemente, a relação entre o homem e o sobrenatural muda. Com a reivindicação em defesa do racional, o Século das Luzes revelou, simultaneamente, um lado obscuro que correspondia àquilo que a ciência não podia explicar. Ainda que o Racionalismo rejeitasse o sobrenatural, não podia conter o medo da morte e do desconhecido; é nesse contexto que teria surgido o fantástico. David Roas (2011), em *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*, afirma:

Como a literatura fantástica pode surgir em um contexto, aparentemente, tão desfavorável? Para responder a esta pergunta é preciso considerar que embora o desenvolvimento do racionalismo tenha eliminado a crença no sobrenatural, isso não implicou no desaparecimento da emoção que produzia como encarnação estética do medo, da morte e do desconhecido (uma forma de sobrenatural diferente do que explorava, por exemplo, os contos de fadas). Uma célebre frase de Madame du Deffand sobre a existência de fantasmas resume perfeitamente esta ideia: “Não acredito neles, mas me dão medo”. A emoção do sobrenatural, excluída da vida, encontra refugio na literatura. (ROAS, 2011, p. 17)⁴

Segundo Selma Calasans Rodrigues (1988), em *O Fantástico*, o termo “fantástico” tem sua origem do Latim *phantasticu* que por sua vez tem origem do Grego *phantastikós*, aquilo que é criado pela imaginação; o que não existe na realidade; o imaginário; o fabuloso. Trata-se de um fenômeno de caráter artístico cujo universo é sempre ficcional por excelência, por mais que se queira aproximá-lo do real.

⁴ ¿Cómo pudo surgir la literatura fantástica en un ámbito aparentemente tan poco idóneo? Para responder a esta pregunta hay que tener en cuenta que si bien el desarrollo del racionalismo eliminó la creencia en lo sobrenatural, ello no supuso la desaparición de la emoción que producía como encarnación estética del miedo a la muerte y a lo desconocido (un sentido de lo sobrenatural ajeno al que exploraba, por ejemplo, el cuento de hadas). Una célebre frase de Madame du Deffand acerca de la existencia de los fantasmas resume perfectamente esta idea: «No creo en ellos, pero me dan miedo». La emoción de lo sobrenatural, expulsada de la vida, encontró refugio en la literatura.

(Neste trabalho, todas as traduções de citações de Roas (2011) são de nossa autoria)

Para alguns teóricos o fantástico tem sua origem nos tempos de Homero e *As mil e uma noites*. Mas para a maioria, o fantástico surgiu entre os séculos XVIII e XIX. Desde o século XX, a literatura e a arte, de modo geral, se libertaram definitivamente das regras clássicas, em especial da noção de verossimilhança. Assim, o fantástico acaba por se caracterizar pela não necessidade de justificar suas fantasias.

É importante observar que na literatura fantástica (séculos XVIII e XIX) o sobrenatural é de natureza humana, nunca teológica. O Diabo, que passa a ser tema constante da literatura, é laicizado, a contaminação da realidade pelo sonho engendra novas histórias, a existência do duplo, e mais: o magnetismo, o hipnotismo são usados para explicar experiências, a viagem no tempo (o salto no tempo), a catalepsia, a volta dos mortos, as desordens mentais, as perversões etc. Todos são temas antropocêntricos. (RODRIGUES, 1988, p. 28)

Sobre o fantástico, David Roas (2011) define:

[...] Indivíduos desdobrados, tempos e espaços simultâneos, monstros, ruptura da causalidade, fusão de sonho e vigília, dissolução dos limites entre realidade e ficção, objetos impossíveis [...] os motivos que compõem o universo fantástico são expressões de uma vontade subversiva que, principalmente, busca transgredir essa razão homogeneizadora que organiza nossa percepção de mundo e de nós mesmos. (p.14)⁵

O fantástico desestabiliza o mundo que conhecemos e o que conhecemos de nós mesmos confrontando o real e o impossível. Esse lado obscuro, do desconhecido, presente no contexto do Racionalismo, vai influenciar as artes de forma geral e, posteriormente, os românticos que defenderam que a razão não é a única forma de ver o mundo. Para Roas (2011), os românticos contribuíram para a formação da literatura fantástica por meio da abolição de fronteiras como a existente entre o real e o irreal, entre a vigília e o sonho e entre a ciência e a magia.

As obras fantásticas devem estar ambientadas no nosso mundo para que seja construída a ideia do sobrenatural, porque a simples presença de algo impossível não é o suficiente para classificar uma obra como fantástica, a considerar que temos as epopeias gregas, as novelas de cavalaria, a ficção científica etc. O fantástico tem que produzir uma contradição, uma ameaça contra o que consideramos real. Assim, é necessário que o conflito seja avaliado tanto

5 [...] *Individuos desdoblados, tiempos y espacios simultáneos, monstruos, rupturas de la causalidad, fusión de sueño y vigilia, disolución de los límites entre realidad y la ficción, objetos imposibles [...] los motivos que componen el universo fantástico son expresiones de una voluntad subversiva que, ante todo, busca transgredir esa razón homogeneizadora que organiza nuestra percepción del mundo y de nosotros mismos.*

no interior do texto como em relação com o mundo extratextual; é importante que o leitor reconheça o espaço ficcional. Desse modo, a representação do real é importante para o fantástico “Assim, para convencer ao leitor, o narrador reproduz o mundo real no texto em seu mais absoluto cotidiano.” (ROAS, 2011, p. 113)⁶

Existem muitas teorias e discussões sobre o que seria o fantástico e suas características e, dessa forma, muitas discordâncias; porém devemos sempre considerar primeiro a obra literária e depois fazer considerações a respeito de teorias.

Para Tzvetan Todorov (2010), em *Introdução à literatura fantástica*, a primeira condição do fantástico é a hesitação: 1- a hesitação por parte do leitor (uma condição que necessita de cuidado por relacionar-se ao nível de leitura e de interpretação do leitor) e 2- a hesitação no interior da obra (há uma personagem que compartilhe da hesitação?), “Há um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas de tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico” (TODOROV, 2010, p. 31). O fantástico implicaria a existência de elementos sobrenaturais, um acontecimento estranho que provoque hesitação no leitor.

De forma mais sintetizada, para Todorov (2010), o fantástico é um texto narrativo em que acontecimentos estranhos acontecem integrados a nossa realidade, sendo que estes acontecimentos não podem ser explicados. Sobre tal condição, a hesitação pode não ser condição necessária para o fantástico, como afirma Todorov (2010), mas é um ponto a ser observado. Assim como o medo é frequentemente relacionado ao fantástico, mas pode não ser condição necessária.

O fantástico é preparado pela narrativa, alguns procedimentos de escrita são utilizados para a construção dessa hesitação e proporcionarão que o fantástico aconteça de forma integrada à realidade. O uso de locução que implanta a incerteza, o uso do pretérito imperfeito, a escolha dos adjetivos, do vocabulário, da descrição, o tipo do narrador (1ª ou 3ª pessoa), são recursos que contribuem para a construção da hesitação.

Remo Ceserani (2006), em *O fantástico*, comenta sobre a importância do trabalho de Todorov (2010), um dos pioneiros, e acentua a vantagem de sua definição considerar a ambiguidade presente no fantástico, que neste trabalho abordaremos mais profundamente por meio das análises dos contos de Cristina Fernández Cubas. Para Ceserani (2006), o fantástico não é um gênero, mas sim um “modo” literário.

⁶ Así, para convencer al lector, el narrador traslada el mundo real al texto en su más absoluta cotidianidad.

Para Roas (2011), a essência de toda narração fantástica é a confrontação entre o real e o impossível. E defende que para gerar o efeito fantástico, o essencial não seria a hesitação, mas a inexistência de explicação para o fenômeno.

4.1 O fantástico e o duplo

O duplo ocupa um dos lugares principais como tema do fantástico, mas não é exclusivo deste. Existem algumas formas de duplo que não necessariamente estão relacionadas a uma possível manifestação do fantástico, por exemplo: duas pessoas que se completam e que se fossem juntadas apenas as características boas de cada uma resultaria em um homem perfeito; um ser que metamorfoseia-se em um animal ou planta (como a mandrágora); uma pessoa que encontra uma semelhante e interpreta o fato como uma ameaça; o cientista que cria um outro ser semelhante a si próprio; o avatar hindu. Nessas concepções o duplo não necessariamente ocorre simultaneamente a ponto de permitir uma comparação com o original.

Segundo Martín López (2006), o duplo associa-se ao fantástico por duas características essenciais: a confrontação do real por meio do 'original' com o sobrenatural 'duplicado'. Para Martín López (2006), “O gênero fantástico e o motivo do duplo casam perfeitamente com esse conceito de literatura: configuram-se como uma ferramenta cognitiva para questionar as facetas ocultas do homem e do mundo, como uma alternativa para a razão e como prova de que nem tudo é explicável.” (p. 112).⁷

Para Rodrigues (1988), o duplo pertence a uma fase de indiscriminação entre o eu e o outro, o eu e o mundo, indiscriminação que retorna em certas patologias mentais e é explorada no domínio da ficção e da arte como um todo e gera sugestões e crítica do que somos, do que poderíamos ser e fantasias de poder ser outro. Podemos tomar como exemplo o estranho poder que ronda os gêmeos dentro do tema do duplo. Hoje o fenômeno do nascimento de gêmeos possui explicações satisfatórias da ciência, mas em tempos mais primitivos, esse fenômeno era visto como algo sobrenatural ligado a superstições. Desde então, os gêmeos têm sua representatividade e o fenômeno é explorado de várias formas na literatura e nas artes de

⁷ *El género fantástico y el motivo del doble casan a la perfección con ese concepto de literatura: se configuran como una herramienta cognoscitiva para indagar en las facetas ocultas del hombre y del mundo, como alternativa a la razón y prueba de que no todo es explicable.*

(Neste trabalho, todas as traduções de citações de Martín López (2006) são de nossa autoria)

forma geral.

O duplo manifesta-se das mais distintas formas e gera infinitas significações: igual aparência física, representação icônica, conexão mental, os gêmeos, superstições sobre a alma, a sombra etc.

O desdobramento, gêmeos e sócias, a duplicidade de cada personalidade, tudo isso é tema antigo, já muito desenvolvido no teatro, seja no trágico ou no cômico, mas também nas narrativas de todos os tempos. Entretanto, no fantástico, 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)

Todorov (2010), no capítulo denominado “Os temas do eu”, não faz referência direta ao duplo, porém a discussão que apresenta neste capítulo relaciona-se com o tema. Para começá-la, o autor expõe a síntese de uma história das *Mil e uma noites*, do “segundo calândar”. Em suma, trata-se da história de um príncipe que é transformado por um gênio em macaco e devido a sua esperteza, o príncipe consegue ser transformado novamente em humano, com a ajuda de uma princesa-mágica.

A partir dessa história, Todorov (2010) isola os elementos sobrenaturais em dois grupos: o primeiro das “metamorfoses” e o segundo a existência de elementos sobrenaturais assim como o gênio e a princesa-mágica. E sobre esses grupos ele comenta: “Estamos aqui diante de uma das constantes da literatura fantástica: a existência de seres sobrenaturais, mais poderosos que os homens” (TODOROV, 2010, p. 117-118). Mais do que identificá-los, Todorov (2010) chama a atenção para a necessidade de entender a significação desses elementos que talvez representem uma forma de suprir deficiências do próprio ser humano; uma forma de idealização ou desejo de como o homem poderia ser. Para discutir sobre essa questão relacionada aos elementos sobrenaturais, Todorov (2010) também cita outros exemplos da literatura.

Posteriormente, discute sobre o pandeterminismo e sua relação com coincidência temporal e não causalidade; em suma, trata-se do fato de tudo que acontece na vida ter uma causa, porém alguma causa nos escapa e o que nos escapa é representado nas histórias fantásticas por elementos sobrenaturais. “O pandeterminismo tem como consequência natural

o que se poderia chamar a 'pansignificação': já que existem relações em todos os níveis, entre todos os elementos do mundo, este mundo torna-se altamente significante" (TODOROV, 2010, p. 119-120). Essas duas temáticas (metamorfose e pandeterminismo) associadas ao fantástico estão relacionadas à percepção do 'eu' em relação ao mundo e ao tempo; relação entre espírito e matéria e seus limites; limites que influenciarão na manifestação do sobrenatural.

Esse princípio da percepção acaba por gerar, segundo Todorov (2010), abundantes temas como: “uma causalidade particular, o pandeterminismo; a multiplicação da personalidade; a ruptura do limite entre sujeito e objeto; enfim, a transformação do tempo e do espaço.” (p. 128). E sobre esses temas acrescenta:

O termo percepção é aqui importante: as obras ligadas a esta rede temática fazem a problemática aflorar incessantemente, e muito particularmente a do sentido fundamental, a visão ('os cinco sentidos são apenas um, a faculdade de ver', dizia Louis Lambert): a ponto de podermos designar todos estes temas como 'temas do olhar'. (TODOROV, 2010, p. 128)

O princípio descrito por Todorov (2010), suas características e a rede temática podem ser associados ao duplo, no qual por muitas vezes temos a multiplicação da personalidade e o limite entre sujeito e objeto (alma e corpo). E as questões da visão e da percepção, constataremos ao longo desse trabalho, como são fundamentais dentro do tema do duplo.

A especificidade fantástica é algo importante para a configuração do duplo e suas distintas formas. E a transgressão da tradicional noção de identidade ocorrerá no fantástico por meio do tema do duplo.

O conto “*Lejana*”, do escritor argentino Julio Cortázar (1914-1984), é uma narrativa em forma de diário (primeira pessoa), na primeira parte e, ao final, passa para uma narrativa em terceira pessoa por conta da personagem não querer dar continuidade ao diário. Dessa forma, os acontecimentos passam a ser narrados por um narrador em terceira pessoa.

No início, conforme escreve em seu diário, Alina Reyes mostra-se entediada. Quando deita não consegue dormir porque está com insônia. Então, começa a jogar com as palavras e montar anagramas até que forma um com seu nome “*Alina Reyes, es la reina*”. Chegando a este resultado, lembra de sentir uma outra pessoa (sensações vindas de outra pessoa) e isso lhe causa ódio.

Alina Reyes começa a descrever em seu diário a forma como sente a outra, “Às vezes

sei que ela está com frio, que sofre, que apanha.” (CORTÁZAR, 2014, p. 32)⁸. Alina passa a se perguntar quem é essa outra que ela sente e que parece estar tão distante. No decorrer do diário, descreve sensações da outra que se misturam com as suas e tenta parear os acontecimentos,

[...] quando Luis María dança comigo e sua mão na cintura vai subindo em mim como um calor de meio-dia, um sabor de laranja forte ou bambu chicoteado, e estão batendo nela e não é possível resistir e então tenho que dizer a Luis María que não estou me sentindo bem, que é a umidade, umidade no meio dessa neve que não sinto, que não sinto e está entrando nos meus sapatos. (CORTÁZAR, 2014, p. 34)⁹

Essas sensações, com o tempo, tornam-se mais frequentes e começam a interferir em sua vida pessoal. Sente como se sua felicidade dependesse da outra também estar feliz. Alina passa a identificar-se com a outra como se tivesse uma outra vida em outro lugar, “[...] porque acho que não tenho filhos lá [...] há alguém que se chama Rod – ou Erod, ou Rodo – e ele me bate e eu o amo, não sei se o amo mas deixo que me bata, isto volta todo dia, então não há dúvida de que o amo.” (CORTÁZAR, 2014, p. 35)¹⁰. Com os sentimentos cada vez mais confusos, Alina Reyes sente a necessidade de saber e ver esta outra que pode ser ela mesma. Acredita que seja uma mendiga e que viva em Budapeste. Ao se casar com Luis María, seu noivo, vão passar a lua de mel, propositalmente, e a pedido de Alina, em Budapeste. Alina, antes de casar, anuncia que não mais escreverá no diário.

Em Budapeste, Alina sai à procura da outra, que sempre imaginou em uma ponte. Os últimos parágrafos, onde Alina encontra a outra ou a si mesma, pode-se dizer que é o ápice do fantástico: ao se encontrarem, as duas se abraçam fortemente, por um momento parece que as duas se fundem e depois se separam novamente. A princípio o abraço trouxe alívio e felicidade, mas depois

[...] Quando abriu os olhos (talvez já estivesse gritando) viu que tinha se separado. Agora sim gritou. De frio, porque a neve estava entrando nos seus sapatos rasgados, porque partindo rumo à praça ia Alina Reyes lindíssima em seu traje cinza, o cabelo um pouco solto contra o vento sem virar o rosto

8 *A veces sé que tiene frío, que sufre, que le pegan* (CORTÁZAR, 1994, p. 91)

(Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman)

9 [...] *cuando Luis María baila conmigo y su mano en la cintura me va subiendo como un calor a mediodía, un sabor a naranjas fuertes o tacuaras chicotadas, y a ella le pegan y es imposible resistir y entonces tengo que decirle a Luis María que no estoy bien, que es la humedad, humedad entre esa nieve que no siento, que no siento y me está entrando por los zapatos.* (CORTÁZAR, 1994, p. 92)

10 [...] *porque yo creo que allá no tengo hijos [...] hay alguien que se llama Rod– o Erod, o Rodo– y él me pega y yo lo amo, no sé si lo amo pero me dejo pegar, eso vuelve de día en día, entonces es seguro que lo amo.* (CORTÁZAR, 1994, p. 93)

e partindo. (CORTÁZAR, 2014, p. 42)¹¹

O que antes eram sensações, agora parece real, o frio e o sofrimento. O duplo e o fantástico, associados neste conto de Cortázar (1994) trazem uma confusão de sentimentos que envolvem a identidade de um indivíduo, trazem inquietação. O recurso narrativo do uso do diário aumenta a subjetividade. Ao final do conto, os seguintes questionamentos são suscitados: quem era Alina Reyes e quem era a outra? O que foi aquele fenômeno que ocorreu no final? Dúvidas instigadas pela ambiguidade que gera o duplo e a inquietação e o mistério provocados pelo fantástico.

É possível perceber a abundância de bibliografia existente tanto sobre o fantástico como sobre o duplo. A origem dos dois não é fácil de delimitar, mas estão há muito presentes na literatura apresentando-se de várias formas e reformulando-se a medida que o contexto social, as crenças e o avanço dos estudos de forma geral evoluem. A associação entre o duplo e o fantástico na literatura acabam sendo uma mescla de reflexão sobre a identidade do sujeito, uma maneira de refletir sobre o mundo por meio da exploração dos limites do ser humano que provoca dúvida e propicia o mistério.

11 [...] Al abrir los ojos (tal vez gritaba ya) vio que se habían separado. Ahora sí gritó. De frío, porque la nieve le estaba entrando por los zapatos rotos, porque yéndose camino de la plaza iba Alina Reyes lindísima en su sastré gris, el pelo un poco suelto contra el viento, sin dar vuelta la cara y yéndose. (CORTÁZAR, 1994, p. 98)

5. Uma breve história do conto: o conto e o conto fantástico na Espanha

Nosso objetivo neste tópico, antes de iniciar a apresentação das análises dos contos de Cristina Fernández Cubas, é percorrer, de forma breve, a história do conto e discutir a respeito desse gênero que está sendo abordado nesta dissertação, incluindo na discussão a situação do gênero no contexto espanhol e do conto fantástico. Para tal, nos baseamos em *Cuento español contemporáneo*, organizado por Angeles Encimar e Anthony Percival (2001); Julio Cortázar (1993), “Alguns aspectos do conto” e “Do conto breve e seus arredores”; Nádía Gotlib (1998), *Teoria do conto*; Juan Herrero Cecilia (2000), *Estética y Pragmática del relato fantástico*; Teresa Martín Taffarel (2001), *El tejido del cuento* e Vladimir Propp (1983), *Morfologia do conto*.

Mil e uma páginas têm sido escritas para se tentar contar a história da teoria do conto: afinal, o que é conto? Qual a sua situação enquanto narrativa, ao lado da *novela* e do *romance*, seus parentes mais extensos? E mais: até que ponto este caráter de extensão é válido para determinar sua *especificidade*? Estas questões instigam outras, mas parece que a estória é bem mais antiga que a necessidade de sua explicação. (GOTLIB, 1998, p. 5)

O conto tem sua origem nas narrativas orais, que na época nem eram denominadas contos. Aos poucos foi sendo cultivado até conquistar o seu espaço como gênero literário. O conto é como se fosse um tecido e

Fiar, tecer e contar são, mais do que tarefas, formas de viver e dar voz à memória coletiva que, tirando do fio da vida, acaba em palavras, por sua vez, também produtoras de vida. Porque a arte de fiar e tecer se associa, desde antigamente, à vocação de narrar e muitos autores voltam a incorporar em seus textos tecelãs e fiandeiras como personagens transmissoras de antigas histórias. (MARTÍN TAFFAREL, 2001, p. 15)¹²

O conto é uma forma de manter viva a cultura de um povo. Qualquer tentativa de

¹² Hilar, tejer y contar son, más que tareas, formas de vivir y de dar voz a la memoria colectiva que, tirando del cordón de la vida, desemboca en palabras, a su vez, también productoras de vida. Porque el arte de hilar y de tejer se asocia desde tiempos muy lejanos a la vocación de narrar, y muchos autores vuelven a incorporar en sus textos a tejedoras e hilanderas como personajes transmisores de viejas historias.

(Neste trabalho, todas as traduções de citações de Martín Taffarel (2006) são de nossa autoria.)

definir o que é o conto “[...] nos conduz a um labirinto de teorias, abstrações e esquemas que, se não nos atentamos aos sinais emitidos pelo próprio objeto, costumam afastar-nos dele [...]” (MARTÍN TAFFAREL, 2001, p. 27)¹³. A divisão da produção literária em gêneros é uma forma de organização, de tentar estabelecer uma ordem por meio de classificações com base em estruturas específicas. O conto já foi tratado como um subgênero, mas posteriormente conquistou sua identidade e hoje possui sua relevância na literatura. O conto, por sua versatilidade e por sua característica de ser breve, aproxima-se de outras narrativas como a lenda, o mito e a fábula.

Nas sociedades mais antigas, as pessoas reuniam-se para contar e ouvir histórias e com o passar do tempo os assuntos e as maneiras de contar foram mudando. Desse costume originou-se o conto. É difícil datar, com exatidão, a origem do conto. Segundo Gotlib (1998, p. 6), alguns consideram que os contos egípcios, *Os contos dos mágicos*, sejam os mais antigos, datados por volta de 4.000 a. C. O conto possui uma relação com o mito e o rito, entendendo mito com o sentido de “um relato sobre a divindade e seres divinos”. A relação entre conto e mito se dá pela característica ato de contar história: os dois partilham desse ponto em comum, com a diferença de o mito ter um cunho religioso e moral. O rito é o costume em que no cerimonial faz parte um relato, a relação está no fato desse relato acabar por se confundir com o conto.

Para Gotlib (1998, p. 6-7), o conto teve suas fases e observá-las é percorrer a história da humanidade e identificar os momentos de acordo com as particularidades da escrita. Um exemplo disso são as histórias que trazem a *Bíblia* e os textos clássicos greco-latinos como: a *Iliada* e a *Odisseia*, de Homero; os contos do oriente, a *Pantchatantra* (VI a. C); as *Mil e uma noites*, na Pérsia (séc. X) depois no Egito (séc. XII) e na Europa (séc. XVIII).

No século XIV, o conto, antes transmitido oralmente, ganhou registro escrito e afirmou sua categoria estética. Temos então, *Decameron* (1350), contos eróticos de Boccaccio; os *Canterbury tales* (1386), de Chaucer. No século XVI, *Héptameron* (1558), de Marguerite Navarre. Em 1613 são escritas as *Novelas ejemplares*, de Cervantes. No fim do século XVII aparecem registros de contos por Charles Perrault: *Histoires ou contes du temps passé*, com o subtítulo de *Contes de ma mère Loye*, conhecidos como *Contos da mãe Gansa*. O século XVIII apresenta La Fontaine e suas fábulas.

No século XIX o conto desenvolveu-se por conta da afeição pela cultura medieval e da

13 [...] nos conduce a un laberinto de teorías, abstracciones y esquemas que, si no estamos alerta a las señales que emite el propio objeto, suelen alejarnos de él [...].

expansão da imprensa, que permitiu a sua publicação em revistas e jornais. Nesse momento, ocorre a criação do conto moderno. Segundo Martín Taffarel (2001), a palavra “conto” é adotada no Século de Ouro para denominar as narrativas orais. Os românticos chamavam de contos, narrativas fantásticas em prosa. O conceito de conto é realmente estabelecido no século XIX; neste mesmo período é estabelecido o conceito de novela, de origem italiana.

Quando uma história é relatada oralmente, na maioria das vezes, é relatada por alguém que foi testemunha do acontecido ou teve conhecimento sobre isso. O conto tem suas origens neste ato de contar histórias, mas antes de se afirmar como tal o conhecemos hoje, temos a criação do conto e sua transmissão oral e depois um registro escrito. Depois da criação de contos escritos, estes vão passar pela elaboração, quando o autor se vale dos recursos literários; assim o conto afirmará o seu caráter literário.

Juntamente com a origem e a história do conto, surgiram várias problemáticas e uma delas é a existência ou não de uma teoria do conto. Segundo Gotlib (1998), alguns pensam na teoria do conto filiada à teoria da narrativa, o que é coerente considerando que o conto pertence ao conjunto formado por outras formas de narrar. Ademais, uma das questões levantadas é se o conto, além de apresentar características gerais da narrativa, apresentaria, também, características próprias de gênero e, o que faz com que o conto continue sendo conto mesmo com as mudanças naturais que sofre no decorrer da história e quais características do gênero permanecem fiéis às suas origens.

É interessante questionar o que um texto literário quer registrar, se a nossa realidade cotidiana ou a fantasiada. Na literatura não interessa averiguar o que é verdade ou o que é mentira. Isso é o que diferencia o texto literário de um documento. E o conto só irá se consolidar como conto literário quando a voz do contador se registrar como narrador, que não deixa de ser uma criação, portanto, uma ficção, a criação de uma voz. O conto é ficção. Existem textos com a intenção de representar a realidade, mas o autor, ao elaborar os textos e se valer de recursos literários, acaba por entrar no campo da ficção.

A relação entre história e conto vem das origens do conto, do contar histórias; que está relacionado com o conto maravilhoso, onde as coisas acontecem como devem acontecer e não como gostaríamos que acontecessem. Para Propp (1983), antes de definir teses sobre a origem do conto e estabelecer tipos, é necessário saber o que é o conto. Em *Morfologia do conto*, Propp (1983) apresenta estudos sobre o conto quanto às “formas” para estabelecer as suas “constantes” e suas “variantes”, com base nas comparações de suas “estruturas” e

“sistemas”, embasado nos moldes do formalismo russo.

Com base no conto maravilhoso, Propp (1983) fez a descrição do conto conforme suas “partes”, suas relações entre si e a relação destas partes com o conto como um todo. Analisou as ações das personagens e constatou que há “ações constantes” as quais chamou de “funções”. Ao examinar contos russos encontrou aproximadamente 150 “elementos” que compõem o conto e 31 “funções” que são constantes e cuja sucessão é sempre idêntica. O conto maravilhoso vai apresentar essas funções em determinada ordem e sequência que não se altera. A extensão não recebeu a atenção de Propp (1983) que se preocupou com as ações, personagens constantes e com o papel dessas personagens nos contos maravilhosos por ele analisados.

Gotlib (1998) afirma que uma característica do conto é o seu movimento enquanto uma narrativa através dos tempos. Esse movimento refere-se à mudança de técnica, mas apesar dessa mudança a essência do conto se mantém. Esta é a proposta de Bader *apud* Gotlib (1998), para tentar explicar a evolução do conto na forma de narrar do “modo tradicional” ao “modo moderno”. No “modo tradicional”, a narrativa segue uma linearidade na qual a ação e o conflito passam por um desenvolvimento até o desfecho; é obedecida uma ordem de início, meio e fim na história, como uma regra. Antes existiam os “eixos fixos” que são um conjunto de normas ou princípios responsáveis pela estética do texto. Esses eixos eram respeitados na arte clássica (do período greco-latino) e, posteriormente, por seus imitadores na Renascença (séc. XVI) e no Classicismo (séc. XVII). No “modo moderno”, o esquema da forma tradicional de narrar é quebrada e passa a ser formada por fragmentos, a ação e o conflito desenvolvem-se de formas e em tempos diferentes, não necessariamente seguindo uma ordem.

Durante a Revolução Industrial esse conceito do “fixo” se perdeu e tomou o seu lugar o da “fragmentação”. Antes, o conceito de um todo era representado, como uma única unidade, mas depois a capacidade das palavras de representar esse todo é questionada, dando origem à fragmentação que consiste em representar parte por parte sem uma ordem a ser seguida. Essa fragmentação, mais tarde, evoluiu para enredo que foi repudiado por alguns teóricos, e sobre isso Gotlib (1998) afirma que o importante não é ser ou não a favor do enredo, mas considerar que, em alguns contos, a ação vai ser mais ou menos importante a depender da própria história do conto, sendo assim não se deve partir para uma generalização em relação ao enredo, mas sim considerar a particularidade de cada conto.

Para Cortázar (1993), o conto moderno nasceu com Edgar Allan Poe e esta narrativa

alcançou seus objetivos com a máxima economia de recursos. Para o autor, existe um impasse entre o conto e o relógio, por causa da extensão. Os contos mais longos são donos de sua perfeição, mas os modelos dos últimos cem anos, mais breves, mostram uma grande eliminação do uso dos elementos próprios da *nouvelle* e do romance. O indício de um grande conto seria sua autonomia ou, como ele diz, “autarquia”. A narrativa deve ser independente do autor e nada deve intervir no conto, só ele em si mesmo.

Existiria uma extensão ideal para o conto? Para Edgar Allan Poe (1997), em “Filosofia da composição”, é imprescindível uma leitura “de uma só assentada” para conseguir a unidade de efeito. Destaca a importância da extensão do poema, do tempo usado para a leitura e faz uso dessa mesma teoria para o conto, marcando a vantagem deste em relação ao romance quanto a extensão e, então, conseguir a unidade de efeito. Junto com a extensão, outro aspecto entra em questão, a elaboração do conto que, como toda obra literária, exige atenção e a prévia determinação do efeito que se deseja causar no leitor.

Para isso, o autor tem a sua disposição vários recursos narrativos; porém, para a construção do conto, o autor deve seguir o princípio da economia de meios narrativos, isto é, deve-se conseguir o máximo de efeito com o mínimo de meios. Dessa forma, antes de iniciar a produção da obra, o autor deve idealizar um leitor (leitor implícito) para que possa determinar como será a estrutura da obra para que cause o efeito no leitor (leitor empírico). O autor pode escolher o efeito que deseja causar no leitor e, respectivamente, os recursos, mas essa escolha não é garantia de que o efeito escolhido será alcançado, pois trata-se de um leitor desconhecido, cada leitor tem suas particularidades, seu repertório e seu nível de leitura. Para Poe (1997), o desfecho também é de merecida importância, observando que no romance o clímax se encontra em algum lugar antes do desfecho, enquanto no conto e na novela o clímax está presente no fim, o destaque é dado à conclusão.

Anton Tchekhov não desenvolveu uma teoria do conto, mas fez críticas com base em obras de outros contistas e nas suas próprias obras. As opiniões de Tchekhov e Poe, em relação ao conto, coincidem no que se refere à brevidade e sobre o conto causar um efeito ou chamar a atenção total do leitor. Tchekhov *apud* Gotlib (1998) destacou a importância da “força, clareza e compactação” no conto. Em relação à “compactação”, o conto deve apresentar o seus elementos de forma condensada, densa e com objetividade. Tchekhov *apud* Gotlib (1998) discutiu, também, sobre o *realismo* no conto, a importância do autor fazer as descrições de forma que o leitor, ao lê-las, possa recompor essas descrições em sua mente e

“saber como é” ou “o que é”. Ele vai afirmar, ainda, sua intenção como escritor de “representar a verdade”, a verdadeira realidade do ser humano e da sociedade, para mostrar a realidade, como ela está longe de ser uma vida ideal. E aconselha que os outros escritores também se mantenham próximos da realidade.

O conto é um meio narrativo que flagra um momento especial (como uma fotografia) e o especifica, ao contrário do romance, que pode acompanhar o desenvolvimento de acordo com o tempo. O conto, por ter como característica a capacidade de corte, flagrar o momento, foi considerado como um modo moderno de narrar. É como um conjunto que, organizado de tal forma, causa uma só impressão. Para Cortázar (1993), o conto está para a fotografia assim como o romance está para o cinema. Isso porque, como já foi discutido, o conto flagra o momento assim como a fotografia, que é um todo cheio de significados.

Com o passar do tempo surgiram as mais variadas definições sobre o conto, cada uma considerando alguma característica, como o tempo de leitura; a questão do impacto; o flagrar o presente, entre outras. Porém, algumas não sustentam a característica de gênero. Com todas essas discussões sobre o gênero conto, uma linha denominada normativa gerou uma série de manuais que prescreviam como escrever contos; nesse contexto Horácio Quiroga vai ironizar os repertórios a respeito do conto e sua produção compondo o “Decálogo do perfeito contista”. Essa linha gerou a comercialização do gênero e provocou uma degradação da técnica tornando a arte de escrever contos uma arte padronizada, provocando preocupações. Originou-se, então um movimento de diferenciação entre o conto comercial e o conto literário, gerando a necessidade de valorização do gênero, segundo aponta Gotlib (1998).

Como é possível notar, percorrer a história do conto é percorrer também a história do homem e das diversas formas de narrar. E envolve problemáticas referentes à existência ou não de uma teoria do gênero, de extensão e de nomenclatura.

O conto está presente no contexto literário de vários países, de diferentes formas. Na Espanha, país da escritora Cristina Fernández Cubas cujos contos são nosso objeto de estudo, hoje o conto é bem cultivado, apesar de ainda não ter alcançado seu ápice. Antes, um gênero marginalizado, foi adquirindo seu espaço aos poucos.

Segundo Encinar & Percival (2001), na Espanha, desde a Guerra Civil, o desenvolvimento do conto passou por inúmeras dificuldades. O pós-guerra, também, foi um momento difícil para a cultura no país. Foram vários os problemas provocados pela ditadura, entre eles a censura. O cenário mudou com a chegada da era democrática, que representou

uma abertura para o campo da cultura no país.

Atualmente, na Espanha, o conto está mais presente na leitura e nos estudos acadêmicos, mas para Encinar & Percival (2001) ainda não é o suficiente e há muito por fazer. Hoje no país convivem diversos contistas pertencentes a diferentes gerações com a mais diversa formação literária, que surgiram após a Guerra Civil. Encinar & Percival (2001) afirmam que muitos desses escritores contribuíram para ascensão do conto, que ocorreu de forma lenta por consequência do controle rígido do processo cultural da Espanha pelo estado franquista.

Entre 1975 e 1986, época da transição entre estado franquista e a implantação da democracia, aos poucos começou a retornar a fantasia e também os contos fantásticos. Escritores protestaram contra a falta de atenção e pelo desprezo em relação ao conto. Na década de 80 o conto passou a ser mais cultivado e a ter uma relevância maior, se comparado aos anos anteriores logo após o pós-guerra. É nesse momento que Cristina Fernández Cubas deu sua contribuição inicial para a ascensão do gênero no país a partir da publicação do seu primeiro livro de contos *Mi hermana Elba*, em 1980. Para Encinar & Percival (2001, p.37-38), a criação de prêmios como “*Gabriel Miró*”, “*Hucha de Oro*”, “*Miguel Delibes*”, *Antonio Machado de RENFE*”, entre outros, contribuíram para a difusão do conto.

O estágio no qual o conto fantástico encontra-se hoje na Espanha deve-se a influências de escritores hispano-americanos como Julio Cortázar e Jorge Luis Borges. E assim como o conto, o fantástico também teve sua própria evolução na Espanha e está relacionado, segundo Herrero Cecillia (2000, p. 99) com a novela gótica europeia, como por exemplo a estética romântica cultivada por Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) escritor e poeta espanhol pertencente ao Romantismo, mas que presenciou o início do Realismo. Herrero Cecilia (2000) afirma que Bécquer foi o primeiro a construir uma atmosfera fantástica em que o sobrenatural interferisse na vida cotidiana. As características do fantástico moderno surgiram com os contos de Pedro Antonio de Alarcón e de Emilia Pardo Bazán, na segunda metade do século XIX.

Segundo Herrero Ceccilia (2000), os primeiros contos fantásticos foram publicados na Espanha por volta de 1820 em jornais e revistas. Porém, na primeira metade do século XIX, grande parte dos críticos e escritores espanhóis reagiu negativamente frente à difusão da literatura fantástica. No século XX, o fantástico chega a alcançar uma notoriedade, mas esta é interrompida pela Guerra Civil. Nas décadas de 40 e 50, alguns contos fantásticos foram

publicados por escritores que estavam exilados. O contexto não era propício para o desenvolvimento de literatura fantástica predominando na literatura a estética do realismo social e existencial.

Posteriormente,

Os escritores traçam novos objetivos e assumem outras abordagens estéticas tratando de explorar e iluminar dimensões mais profundas e complexas do comportamento e da interioridade do ser humano (o mundo das obsessões e sonhos, o surreal e o estranho, o mistério da identidade, a enigmática realidade da vida e da morte etc.). A estética do gênero fantástico encontra, agora um renascimento especial e estamos presenciando um importante florescimento. (HERRERO CECILIA, 2000, p. 102)¹⁴

Vários escritores espanhóis exploraram a narrativa fantástica nos últimos anos, cada um com suas particularidades. Para Herrero Cecilia (2000, p. 105), Cristina Fernández Cubas soube aproximar-se, com sensibilidade e originalidade, da estética do fantástico explorando as obsessões do ser humano e os mistérios que envolvem a realidade.

O fantástico e o conto estão estreitamente ligados de uma forma muito produtiva pelo sobrenatural e Cristina Fernández Cubas contribuiu não somente para o aumento do prestígio do conto, mas também para o do fantástico, no contexto espanhol.

¹⁴ *Los escritores se trazan nuevos objetivos y asumen otros planteamientos estéticos tratando de explorar e iluminar dimensiones más profundas o más complejas del comportamiento y de la interioridad del ser humano (el mundo de las obsesiones y los sueños, lo suprarreal y lo extraño, el misterio de la identidad, la enigmática realidad de la vida y de la muerte, etc.). La estética del género fantástico encuentra ahora un renacimiento especial y estamos asistiendo a un importante florecimiento.*

6. O duplo e o fantástico nos contos de Cristina Fernández Cubas

Após discutirmos sobre o duplo na literatura, sobre o fantástico e percorrer a história do conto, deste como gênero e seu espaço no contexto espanhol, partiremos para análise dos contos de Cristina Fernández Cubas. Esse percurso feito até aqui foi a base para iluminar as análises interpretativas.

As análises estão apresentadas em ordem de publicação dos contos; dessa forma, a ordem é: “*Lúnula y Violeta*” publicado no livro *Mi hermana Elba* (1980); “*En el hemisferio sur*” em *Los altillos de Brumal* (1983); “*Helicón*” em *El ángulo del horror* (1990); “*La mujer de verde*” em *Con Agatha en Estambul* (1994); “*La fiebre azul*” (2006) e “*El moscardón*” publicados no mesmo livro, *Parientes pobres del diablo* (2006).

Esses contos foram selecionados após uma leitura de todos os contos publicados até o ano de 2006 e reunidos no livro *Todos los cuentos*, publicado no ano 2008. Todos os contos selecionados apresentam uma referência ao duplo, à duplicação do “eu”; alguma pista linguística do tipo “o eu e o outro”, “ele e o outro”, “dois em um”, “o outro- eu mesmo”, “ele e eu” alguma semelhança, proximidade em relação à identidade, a presença de algum significante que faça referência ao duplo.

Por meio das análises interpretativas apresentamos um estudo do duplo e do fantástico nos contos da autora. Para as análises algumas perguntas foram consideradas e que procuramos responder durante as análises e na conclusão do trabalho: como o fantástico e o duplo estão presentes nos contos e como eles se associam? Como o personagem lida com o sobrenatural? Qual a reação, os sentimentos do personagem frente ao seu duplo? O duplo dos contos da escritora compartilham características?

Essas são algumas das questões que guiaram as análises. Também foram considerados e analisados recursos comuns à narrativa que, de alguma forma, contribuem para a sustentação do fantástico.

6.1 “*Lúnula y Violeta*” (1980)

O conto “*Lúnula y Violeta*”, publicado no livro *Mi hermana Elba* em 1980, é constituído por dois textos pertencentes a dois narradores diferentes. O primeiro texto, ou primeira parte, do conto (mais extensa composta por parágrafos de um caderno de notas que apresenta memórias e reflexões) é de uma narradora, Violeta. O conto inicia-se com o que podemos chamar de uma introdução e depois segue a frase “Releio agora meu caderno de notas: [...]” (FERNÁNDEZ CUBAS, p. 30)¹⁵. Esses trechos do caderno estão separados por espaços em branco e não estão organizados em ordem cronológica. Neles, Violeta conta como conheceu sua amiga, Lúnula, e sobre a temporada que passou em sua casa no campo, uma espécie de granja com uma horta e um poço. Nesse local, Violeta dedicou-se a redigir seu manuscrito o qual Lúnula irá ler e corrigir a pedido de Violeta a fim de melhorar o seu estilo. O leitor não chega a conhecer o conteúdo do manuscrito.

O segundo texto, ou segunda parte, está ao final do conto, após os parágrafos de Violeta. Trata-se de uma “Nota do editor” cujo conteúdo surpreende o leitor e este tomará conhecimento de que o conto possibilita outra interpretação e que será necessária uma nova leitura.

A “Nota do editor” pertence a alguém que recolheu o conjunto de papéis onde constam os trechos lidos pelo leitor. A nota traz informações como: onde foram encontrados os papéis e sobre a possível autora dos escritos. No decorrer desta análise, vamos esclarecendo a história e o conteúdo de cada uma das partes do texto. O conto envolve a questão da individualidade do ser e o desejo deste em relação ao que gostaria de ser. A narrativa permite duas leituras: a primeira parece remeter, apenas, a uma autobiografia ficcional, até o momento da leitura da “Nota do editor”. Após a leitura desta, surge a necessidade de uma segunda leitura e, conseqüentemente, uma segunda interpretação onde “*Lúnula y Violeta*” é um relato fantástico que traz a figura do duplo.

¹⁵ *Releo ahora mi cuaderno de notas:[...]*.

(Neste trabalho, todas as traduções de citações do conto “*Lúnula y Violeta*” são de nossa autoria)

Apresentaremos uma análise possível em relação a essa segunda interpretação, considerando a leitura da “Nota do editor”. Para a análise, nos apoiamos em teorias sobre o fantástico, sobre o duplo e no trabalho de Juan Herrero Cecilia (2007), “*Una interpretación 'junguiana' de la figura mítica del doble en Lúnula y Violeta, un relato 'desdoblado' de Cristina Fernández Cubas*”. Retomaremos, também, a teoria de Carl Gustav Jung (1987), em *O eu e o inconsciente*, apresentada anteriormente.

A primeira parte do conto traz a história de Violeta por meio de suas memórias e reflexões expressas em seu caderno de notas. O início do primeiro parágrafo contém informações sobre as condições de vida de Violeta, como ela se sentia e como conheceu Lúnula. Esse início de parágrafo tem um tom de mistério e atrai a atenção para o que está por vir na narrativa.

Cheguei até aqui quase por casualidade. Se aquela tarde não tivesse me sentido especialmente só no quarto úmido da pensão, se a luz de uma lâmpada coberta de cadáveres de insetos não tivesse me motivado a sair e buscar o contato direto com o sol, se não tivesse me refugiado, enfim, naquele bar de mesas plastificadas e com cheiro de detergente, jamais teria conhecido Lúnula. Foram, talvez, minhas ânsias desmedidas de conversar com um ser humano sobre algo além do preço do café ou, talvez, a necessidade, mal dissimulada, de repetir em voz alta monólogos ensaiados tantas vezes em frente ao espelho, o que me fez responder com excessiva vivacidade a pergunta ritual de uma mulher desconhecida. (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 29)¹⁶

O parágrafo acima instiga a formulação das seguintes perguntas: onde a personagem chegou por casualidade? Por que vivia em um quarto de pensão, segundo a personagem, desprezível? Quem é essa mulher desconhecida? Essas perguntas e a constatação, com base na citação, de que a personagem não está bem psicologicamente, instalam dúvidas e mistério. Essas primeiras impressões, desencadeadas pelo início do parágrafo, são fruto do recurso

¹⁶ Llegué hasta aquí casi por casualidad. Si aquella tarde no me hubiera sentido especialmente sola en el húmedo cuarto de la pensión, si la luz de una bombilla cubierta de cadáveres de insectos no me hubiera incitado a salir y buscar el contacto directo del sol, si no me hubiera refugiado, en fin, en aquel bar de mesas plastificadas y olor a detergente, jamás habría conocido a Lúnula. Fueron quizá mis ansias desmesuradas de conversar con un ser humano de algo más que del precio del café, o tal vez necesidad, apenas disimulada, de repetir en alta voz los monólogos tantas veces ensayados frente al espejo, lo que me hizo responder con excesiva vivacidad a la pregunta ritual de una mujer desconocida.

denominado incipit (as primeiras palavras de um texto literário), sobre o qual Herrero Cecilia (2000) afirma,

Uma maneira de atrair a atenção do leitor, desde o princípio, consiste em abrir o relato com um incipit justificativo e argumentativo [...] Esse incipit poderá ter também uma dimensão enigmática para suscitar a curiosidade do leitor. De qualquer maneira, o incipit contribuirá para orientar a interpretação da narrativa até uma direção determinada. (p. 166)¹⁷

Violeta vivia em um quarto de pensão na cidade, quarto descrito por ela como úmido e estreito. A descrição que faz do quarto parece reflexo do seu próprio estado de espírito. Violeta é uma mulher solitária em meio a uma multidão, em determinado momento ela diz: “[...] a quarta xícara de café consumida sem vontade, alongada eternamente pelo medo de deixar aquele local e encontrar-me, de novo, na solidão ruidosa da rua [...]” (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 29)¹⁸. Ela se refere ao seu quarto como um lugar de reclusão; podemos interpretar como se fosse uma prisão voluntária, ela mesma se aprisiona, como podemos comprovar na seguinte citação: “[...] Ou abandonar, angustiada, meu único contato com o mundo e recluir-me mais uma vez naquele quarto estreito.” (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 29)¹⁹.

A personagem aparentava descontentamento com sua atual condição de vida e consigo mesma, como mostra o seguinte trecho: “[...] meu último olhar foi para aquele espelho desgastado empenhado em devolver-me, dia após dia, minha aborrecida imagem [...]” (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 30)²⁰, porém tudo muda quando ela conhece Lúnula, enquanto tomava café em um estabelecimento. Vale observar que enquanto seu quarto era uma reclusão o bar era um refúgio, um lugar que a ampara; talvez, pela presença de pessoas,

17 *Una manera de atraer la atención del lector desde el principio, consiste en abrir el relato con un incipit justificativo y argumentativo[...] Ese incipit podrá tener también una dimensión enigmática para suscitar la curiosidad del lector. De todas formas el incipit contribuirá a orientar la interpretación de lo narrado hacia una determinada dirección.*

18 *[...] la cuarta taza de café consumida sin ganas, alargada eternamente por miedo a dejar aquel local, a encontrarme de nuevo en la soledad ruidosa de la calle [...].*

19 *[...] O abandonar angustiada mi único contacto con el mundo y recluirme una vez más en aquella habitación angosta.*

20 *[...] mi última mirada fue para la luna desgastada de aquel espejo empenado en devolverme día tras día mi aborrecida imagen [...].*

ainda que estranhas, ela se sentia menos só. Mas, se não fosse seu quarto e o bar, e o que cada um destes ambientes representam, ela não teria conhecido Lúnula.

Lúnula parece ser o oposto de Violeta, uma mulher feia “Seu corpo, demasiadamente obeso [...] voltava a rir com aquelas gargalhadas contagiantes e estranhas [...] dentes lascados e cariados [...] era o mais distante de uma mulher bonita.” (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 31-32)²¹, mas era extrovertida e uma boa contadora de histórias. Conheceram-se no bar quando Lúnula perguntou a Violeta se poderia sentar no lugar vago a seu lado. Violeta, tímida, no momento do encontro sentia-se angustiada e extremamente só, tinha medo de transparecer sua atual situação. Mesmo assim, sentia a necessidade de conversar com alguém. Logo, as duas começaram a conversar e em pouco tempo estavam dando risadas juntas. Quando Violeta recorda o momento em que se conheceram, retratado na seguinte citação, alguns fatos chamam a atenção:

[...] e imagino nosso aspecto no café: uma mulher sentada junto a um vulto do qual, à primeira vista, resultava difícil distinguir o sexo. Recordo, também, os olhares indiscretos do garçom e as risadinhas de gozação de um casal de estudantes acomodado na mesa vizinha. A exuberância de Lúnula era difícil de aceitar sem conhecê-la profundamente [...]. (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 34)²²

Antes de seguirmos é digna de destaque a forma como Violeta descreve Lúnula: como algo parecido com um vulto, o que causa um estranhamento. Retomando, a personagem narradora conta sobre a reação do garçom e dos estudantes no bar ao observá-las, enquanto o garçom sempre dava um jeito de olhar, outros clientes riam discretamente. Estes fatos permitem duas interpretações: a primeira, induzida pela própria Violeta, de que essas reações se devem a aparência de Lúnula (quem ela descreve como uma mulher gorda, com os dentes lascados e cariados e de sexo difícil de definir); a segunda interpretação (após o conhecimento da “Nota do editor”) é formada com base nas seguintes perguntas: Do que ou de quem as pessoas riam?, Violeta estava acompanhada?, Será que Violeta conversava sozinha? Talvez o

21 *Su cuerpo, desmesuradamente obeso [...] volvía a reír con aquellas carcajadas contagiosas y extrañas [...] dientes descascarillados y enfermizos [...] era lo más distante a una mujer hermosa.*

22 *[...] e imagino nuestro aspecto en el café: una mujer sentada junto a un bulto del que, a primera vista, resultaba difícil distinguir el sexo. Recuerdo también las indiscretas miradas del camarero y las risitas socarronas de una pareja de estudiantes acomodados en la mesa vecina. La exuberancia de Lúnula era difícil de aceptar cuando no se la conocía en profundidad [...].*

fato de estar falando sozinha como se estivesse conversando com alguém tenha despertado a atenção no café, e não a aparência de Lúnula.

Depois, Lúnula convence Violeta a acompanhá-la até o brechó localizado em frente ao bar. As duas divertiram-se muito provando roupas, chapéus e vasculhando tudo o que tinha na loja. Mais uma vez, Violeta descreve Lúnula, agora da seguinte maneira: “Os espelhos, soldados em abanico, devolviam de todos os ângulos possíveis sua feliz e rosada cara de camponesa, o estranho contraste entre sua exuberância sem limites e o bonito vestido de cetim feito, seguramente, para uma mulher dez números menor.” (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 31)²³. A descrição nos passa a imagem de uma mulher de atitude e que contagia com sua alegria, mas feia e acima do peso. O contraste entre as características de Lúnula são bem marcadas no conto, uma ótima contadora de histórias, mas que não é bela. A passagem a seguir reforça as impressões que Violeta tem da amiga,

Ria como nunca antes havia visto alguém rir e os espelhos refletiam mais uma vez aqueles dentes lascados e cariados aos que, de certa forma, ia dedicada sua própria risada. Lúnula, a primeira mulher que conheci na cidade, era o mais distante de uma mulher bonita. No entanto, algo mágico devia acontecer em seus olhos, no magnetismo de seu sorriso exagerado, que fazia os outros esquecerem suas deformidades físicas. (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 32)²⁴

Por mais uma vez, o espelho reflete a imagem de uma das personagens. A presença do objeto espelho é constante no conto, ele é um dos meios de representação do duplo. Dessa vez, na citação acima, Violeta descreve Lúnula como alguém que apresenta deformidades físicas, mas cujo jeito sorridente consegue disfarçar.

Após uma conversa e uma visita à loja em frente ao bar, Lúnula convida Violeta para passar uns dias em sua casa no campo. O convite é feito quando as duas se contemplam na saída da loja por meio do reflexo na vitrine, ou seja, percebemos que elas conversam enquanto

²³ *Los espejos, soldados en abanico, devolvían desde todos los ángulos posibles su feliz y sonrosada cara de campesina, el extraño contraste entre su exuberancia sin límites y el bonito vestido de raso pensado, con toda seguridad, para una mujer diez tallas más menuda.*

²⁴ *Reía como nunca antes había visto yo reír a nadie y los espejos reflejaban una vez más aquellos dientes descascarillados y enfermizos a los que, en cierta forma, parecía iba dedicada su propia risa. Lúnula, la primera mujer que conocí en la ciudad, era lo más distante a una mujer hermosa. Sin embargo, algo mágico debía de haber en sus ojos, en el magnetismo de su sonrisa exagerada, que hacía que los otros olvidaran sus deformidades físicas.*

olham para suas imagens refletidas. Estamos diante de um recurso que auxilia na representação do duplo, a imagem refletida. Mas esse detalhe, do momento do diálogo entre as personagens, torna-se mais evidente na segunda leitura, após a leitura da “Nota do editor”.

Violeta aceita com muita alegria o convite. Assim, poderia dedicar-se em condições melhores a escrever seu manuscrito, porque segundo Violeta, o ambiente do seu quarto, para ela maldito, não inspirava a escrita de uma linha sequer. Também precisava de ar livre e de alguém para conversar e mostrar o seu trabalho. Quando voltou ao quarto da pensão, para pegar suas coisas, olhou para o espelho que sempre refletia a imagem da qual ela não gostava. Em um impulso, ela quebrou o espelho que se desfez em pedaços. Considerando essa passagem, podemos estabelecer a seguinte relação: cada estilhaço de um espelho reflete uma imagem diferente de uma mesma pessoa; no caso, de Violeta. É uma apresentação do duplo por meio dos reflexos.

A maior parte da narrativa é sobre o tempo em que as duas viveram juntas na granja. A casa não era grande quanto Violeta imaginava, parecia que há algum tempo não era habitada. Tinha uma pequena horta, um poço, um saguão amplo e móveis de madeira, um pouco maltratados pelo tempo. Eram poucos móveis e estavam fora de lugar, amontoados e empoeirados, mas Lúnula promete que, com tempo e paciência, colocará tudo no lugar. A casa possuía dois quartos: um principal, amplo e confortável onde batia a luz do sol; e outro, pequeno e sombrio que não possuía ventilação. Violeta, no princípio, fica hospedada no quarto principal e Lúnula no quarto menor.

Podemos observar que Violeta passa, então, do desprezível quarto de pensão para um quarto amplo, claro e arejado. O novo quarto de Violeta representa suas possibilidades: liberdade para escrever (quarto amplo) e uma mente livre de problemas ou angústias (quarto claro e arejado). Seguindo a mesma linha de raciocínio, Lúnula acomoda-se no quarto pequeno e sombrio; este ambiente representa aquilo ou quem Violeta ainda não conhece ou não tem acesso. Esclarecendo melhor, Violeta ainda não conhece Lúnula profundamente. Essa divisão de espaço pode representar a divisão entre as duas personagens, é o duplo sob um outro aspecto.

No início, as duas davam-se muito bem, Lúnula fazia de tudo para agradar Violeta

Em nossos primeiros dias de convivência, Lúnula mostrava-se preocupada para que eu estivesse à vontade o tempo todo. Cozinhava meus pratos preferidos com uma habilidade extraordinária, escutava interessada minhas confissões no saguão e parecia desfrutar sinceramente da minha companhia. Foram dias de paz maravilhosa nos quais, frequentemente, tinha a sensação de que para Lúnula eu era quase tão importante quanto para mim a sua amizade. (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 34)²⁵

Violeta, várias vezes, destaca as qualidades de sua amiga como contadora de histórias, para ela a melhor que se podia conhecer. Por vezes, Lúnula passava horas a narrar histórias fantásticas. Até que um dia Lúnula pediu para ler o manuscrito de Violeta e o leu ansiosamente com muita dedicação. Violeta, que tinha planos de voltar para a cidade, decide permanecer na casa por mais algum tempo porque sua amiga adoece e pede para que fique. Quando Violeta vai ajudar sua amiga a mudar de quarto, devido ao seu estado de saúde, vê as folhas do seu manuscrito espalhadas e decepciona-se com a amiga por sua falta de cuidado, Lúnula tenta justificar-se. A partir desse momento, a relação das duas começa a ficar instável: Lúnula começa a decepcionar-se com Violeta e a criticá-la; e Violeta, como podemos comprovar com base na citação a seguir, decepciona-se com a amiga ao ver suas anotações,

O que em algumas folhas não são mais que simples indicações escritas a lápis, correções pessoais que Lúnula, com meu consentimento, se deu o trabalho de incluir, em outras se convertem em verdadeiros textos sobrepostos, com sua própria identidade, suas próprias notas e sub anotações. A medida que avanço a leitura vejo que o lápis, tímido e respeitoso, foi substituído por uma agressiva tinta vermelha. Em alguns pontos apenas posso reconhecer o que havia escrito. Em outros, tal operação é simplesmente impossível: meus parágrafos foram rasurados e destruídos. (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 33-34)²⁶

25 *En nuestros primeros días de convivencia Lúnula se mostraba preocupada porque yo me encontrara a gusto en todo momento. Cocinaba mis platos preferidos con una habilidad extraordinaria, escuchaba interesada mis confesiones en el zaguán y parecía disfrutar sinceramente de mi compañía. Fueron unos días de paz maravillosa en los que, a menudo, me embargaba la sensación de que para Lúnula era yo casi tan importante como para mí su amistad.*

26 *Lo que en algunas hojas no son más que simples indicaciones escritas a lápiz, correcciones personales que Lúnula, con mi aquiescencia, se tomó el trabajo de incluir, en otras se convierten en verdaderos textos superpuestos, con su propia identidad, sus propias llamadas y subanotaciones. A medida que avanzo en la lectura veo que el lápiz, tímido y respetuoso, ha sido sustituido por una agresiva tinta roja. En algunos puntos apenas puedo reconocer lo que yo había escrito. En otros tal operación es sencillamente imposible: mis párrafos han sido tachados y destruidos.*

Violeta não aceita essa sobreposição de Lúnula sobre o seu trabalho, sobre a sua identidade. Observando a citação, notamos que Lúnula cresce aos poucos sobre Violeta, na escrita. Antes, as anotações eram feitas a lápis; posteriormente, a caneta vermelha. Podemos considerar que, normalmente, usa-se esta cor para assinalar e corrigir o que está errado. A atitude de Lúnula entristece Violeta. É possível interpretar esse fato como uma forma de representação, por meio da escrita, de uma tentativa de fusão das duas identidades. Afinal, por que a contadora de histórias está separada da escritora? Podemos relacionar essa cisão à existência de dificuldades envolvidas no processo criativo da escrita: pode-se ter uma boa história e uma boa ideia, mas transferir isso para o papel exige o difícil trabalho de elaboração por parte do escritor. Essa elaboração é a grande dificuldade de Violeta, por esse motivo, rejeita a si mesma.

Com Lúnula doente, todas as tarefas da casa são delegadas a Violeta que não estava acostumada com o trabalho árduo de uma propriedade no campo, como tirar água do poço, cuidar da horta, matar um galo para comer, limpar a casa e cozinhar. Todo esse trabalho leva Violeta ao esgotamento físico e psicológico. Ela não está satisfeita com a vida que está levando na granja porque parece-lhe ter voltado a levar a mesma vida de antes, quando vivia na cidade, habitando um quarto estreito e sem ventilação.

Quando Lúnula melhora é Violeta quem fica doente e febril. Lúnula então diz que Violeta apresenta uma má aparência, seus olhos estão desorbitados e que ela parece estar deformada. Lúnula muda a forma de tratar Violeta, como se a menosprezasse. Quando vê a forma como Violeta cuidou da horta pergunta o que ela sabe fazer além de ser bonita. Insatisfeita, Violeta, então, estabelece as seguintes relações: “Penso noite e dia, sombra e luz, lenha e fogo, e noto como meus pensamentos tornam-se mais densos e pesados.” (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 37)²⁷. Temos aqui, expressas no texto, uma série de dicotomias que remetem a duplos opostos. A partir dessas dicotomias, é possível estabelecer as seguintes relações: “noite” como os dias ruins e “dia” como os dias bons; “sombra” representa o que está oculto e “luz” a consciência; “lenha” e “fogo” podem representar os momentos do processo criativo, ora ocorre um grande afloramento de ideias ora a decepção por motivo do fracasso na hora da escrita.

²⁷ *Pienso noche y día, sombra y luz, leno y fuego, y noto cómo mis pensamientos se hacen cada vez más densos y pesados.*

Ao final, Violeta demonstra sua grande insatisfação com seu trabalho e consigo mesma. Desmancha e começa a jogar no fogo as folhas do seu caderno de notas. No último trecho da narrativa de Violeta, ela descreve Lúnula se arrumando para ir à cidade para resolver alguns assuntos; ela está mais exuberante com os olhos mais azuis e possuidora de uma beleza mais serena. Descrever Lúnula como possuidora de uma “beleza serena” soa estranho, afinal, o que aconteceu com a aparência de Lúnula e Violeta?

Lúnula foi para a cidade e Violeta colocou-se frente à porta como um “cão de guarda” (p. 40)²⁸ para esperar a volta da amiga e garantir que tudo na granja permaneça em seu lugar. Privou-se de água para que não faltasse para as sementes de jacarandá plantadas por Lúnula (mas, segundo o depoimento de um biólogo na “Nota do editor”, não seria possível ver o florescimento de um jacarandá naquela região). E, dessa forma, termina a primeira parte do conto. Em seguida, vem a “Nota do editor”.

A “Nota do editor” é um documento anexado logo após as narrativas de Violeta. Esse segundo texto, segunda parte do conto, traz as seguintes informações: de que esses papéis, onde constam os parágrafos de Violeta, foram apresentados ao leitor na mesma ordem em que foram encontrados no chão. Estavam próximos ao cadáver de uma mulher, em avançado estado de decomposição, e que parecia estar vigiando a porta. O corpo vestia uma camisa esportiva com as iniciais “V.L.” bordadas a mão (tudo na casa tinha essas iniciais bordadas) e a morte pode ter sido causada por falta de alimento que levou a debilitação. Não foram encontrados documentos de identidade. Os vizinhos, de um povoado próximo, foram interrogados sobre a(s) possível(eis) moradora(s) da granja. Um senhor disse ter conhecido uma senhorita Victoria, outros disseram conhecer uma senhora Luz. Sobre as descrições da(s) mulher(es), sobre a aparência física, essas eram basicamente as mesmas: uma mulher de média estatura e discretamente graciosa, mas as personagens interrogadas apresentaram diferentes opiniões “[...] na hora de ponderar sua generosidade e filantropia [...]” (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 41-42)²⁹. Houve, apenas, um morador para quem o nome completo Victoria Luz pareceu familiar, mas ninguém pareceu conhecer Lúnula e Violeta quando os nomes foram mencionados.

28 “perro guardián”.

29 “[...] a la hora de ponderar su generosidad y filantropía [...]”.

Após a apresentação da “Nota do editor”, ao final do conto, é instalada uma ambiguidade e são incitadas várias dúvidas, dentre elas: Quem eram Lúnula e Violeta? Quem era a mulher encontrada morta, seria Victoria Luz?

Recuperando um dado importante, Violeta admirava muito a forma como Lúnula narrava suas histórias, como é possível observar na seguinte citação: “De certa forma, minha amiga pertencia à linhagem quase extinta de narradores.” (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 34)³⁰. Violeta ambicionava ser uma boa escritora de histórias. Trata-se do fato de Violeta, inicialmente, estar passando por uma crise como escritora, não consegue escrever, e isso se reflete fortemente em sua vida, deixando-a deprimida. Porém, ao conhecer Lúnula, esta se torna um modelo: Lúnula é o tipo de narradora de histórias que Violeta gostaria de ser. Neste ponto, podemos recuperar a teoria de Jung (1987) sobre o “inconsciente individual” e o “inconsciente coletivo” que discutimos aqui anteriormente. Uma interpretação possível é a de que Lúnula e Violeta “viviam na cabeça” de Victoria Luz, em seu inconsciente, tendo cada uma delas sua representação.

Victoria Luz manifestaria seu conflito interno por meio da escrita, da narrativa, onde Violeta representa o que ela era como escritora e Lúnula a manifestação de um desejo, o que ela gostaria de ser como escritora. Com base em Jung (1987), podemos pensar que, em algum momento, ocorreram conflitos entre o “inconsciente individual” (Violeta) e o “inconsciente coletivo” (Lúnula, a representação de um ideal, o potencial de contar histórias como qualidade inerente aos seres humanos) ocasionando uma duplicação. O que, talvez, explicaria o fato das personagens interrogadas conhecerem uma mesma mulher por nomes diferentes e que apresentava personalidades diferentes. Estaríamos, então, diante do “duplo subjetivo interno”: quando o indivíduo enfrenta-se a si mesmo no nível da consciência.

No princípio, as duas tinham um bom relacionamento, mas as coisas começam a mudar quando Violeta entrega seu manuscrito para Lúnula para que ela o leia e dê sugestões. Após ler o manuscrito, com o tempo, Lúnula parece menosprezar Violeta. Quando Violeta relê seu manuscrito, este, ao início, apresenta leves anotações que, posteriormente, passam a parágrafos sobrepostos (que foram reescritos por Lúnula) a caneta vermelha, o que lhe desperta profunda tristeza, então ela pensa: “O trabalho de tanto tempo, penso. Lixo, lixo, lixo, me diz uma segunda voz [...] onde eu termino e onde começa ela?” (FERNÁNDEZ

30 *En cierta forma, mi amiga pertenecía a la estirpe casi extinguida de narradores.*

CUBAS, 2009, p. 39)³¹. Violeta já não sabe, na escrita, onde começa uma e onde termina a outra. Temos, nesse momento, uma tentativa frustrada de fusão entre a contadora de histórias e a escritora. Violeta não consegue encontrar o caminho de elaboração da escrita.

O mesmo ocorre no romance *O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson, um clássico que também traz a figura do duplo. Na história, Dr. Jekyll era um médico renomado, conhecido e dono de grande fortuna. Mas isso não o fazia feliz, vivia insatisfeito consigo mesmo, como mostra o seguinte parágrafo:

E na verdade, minha pior falta era um certo ânimo de impaciente alegria, como o que tem feito a ventura de muitos, mas de difícil conciliação com meu imperioso desejo em permanecer de cabeça erguida e aparentar gravidade frente às pessoas. Tudo isto levou-me a ocultar meus prazeres; e quando alcancei os anos de maior reflexão, e comecei a olhar em volta e fazer o balanço de meu progresso e posição no mundo, já encontrava-me ligado a uma profunda duplicidade existencial. (STEVENSON, 1992, p. 87)

Um dia, Dr. Jekyll começou a pensar no caso de seus dois “eu(s)” terem identidades separadas; conseguiu elaborar uma poção para separar os dois que continuaram a dividir o mesmo corpo. O outro chamava-se Edward Hyde, este era sua parte demoníaca, o seu lado mau. Por esse motivo, Hyde era menor, mais magro, mais jovem e tinha uma aparência que causava repulsa nas pessoas. Duas identidades distintas em um mesmo corpo e que, eventualmente, mostravam diferente aparência física. Mas, com o tempo, a convivência entre os dois foi tornando-se mais difícil.

Alguns aspectos desse romance clássico assemelham-se ao conto que estamos analisando; Violeta (vamos chamá-la assim ainda que haja algumas questões sem respostas porque conhecemos Violeta e Lúnula, mas nada sabemos de Victoria Luz) parecia ter essa dupla personalidade. As personagens, que habitavam o vilarejo próximo, deram descrições diferentes no que se referia a sua personalidade e algumas disseram conhecer uma “senhorita” Victoria, outras conheciam uma “senhora” Luz. Nos deparamos, então, com uma possível diferença de aparência, no que se refere à idade. O duplo também está representado na duplicidade do nome.

³¹ *El trabajo de tanto tiempo, pienso. Basura, basura, basura, me dice una segunda voz [...] ¿Dónde termino yo y dónde empieza ella?*

Quanto à aparência física, segundo Violeta, Lúnula, seu duplo, ao contrário dela, não era uma mulher bonita. A narradora personagem não a descreve com detalhes, mas destaca repetitivamente algumas de suas características: de uma mulher acima do peso com a dentição maltratada. Porém, ao final do conto, quando Violeta está doente, Lúnula torna-se mais bonita, seus olhos azuis são destacados, está mais charmosa. Essa mudança na descrição de sua aparência física causa um estranhamento e provoca dúvida: a aparência de Lúnula mudou ou Violeta que a vê, agora, de uma forma diferente? Talvez a mulher encontrada morta tenha vivido muito tempo de forma descontrolada tentando entender a si mesma por meio da escrita, o que a levou à morte. Percebemos que Lúnula e Violeta se completam, uma complementa a outra, porém elas não conseguiram se fundir.

A maior parte do conto é composta pelas memórias e reflexões de Violeta. O conto, em sua maior parte, é narrado em primeira pessoa; ela é a narradora, é por meio da visão dela que conhecemos os fatos, por isso temos uma visão mais subjetiva.

Violeta aparenta estar em crise, não está bem consigo mesma e com sua vida. É por meio da visão dessa personagem abalada que tomamos conhecimento dos fatos. A descrição do espaço pela narradora, por exemplo, não é detalhada, mas é feita por meio de fatores que saltavam aos seus olhos, que se exaltavam frente aos seus sentidos ou a incomodavam. Como por exemplo, o quarto pequeno na pensão com corpos de insetos dentro da lâmpada e um espelho velho; o cheiro de comida e fritura da pensão; o bar cheirando a detergente com toalhas de plástico; a casa na granja com poucos móveis de madeira empoeirados e amontoados etc. Sendo o conto um gênero que preza a economia dos meios narrativos, essas são características pontuais e fortes que contribuem para a construção do espaço e ambientação do conto e que se associam ao estado psicológico da personagem, tudo de alguma forma parece meio decadente.

Depois, o conto apresenta a “Nota do editor” (que é curta), narrada em terceira pessoa. A nota traz algumas informações; com ela algumas questões são levantadas abrindo passagem para o duplo e para o fantástico, a ambiguidade e a dúvida instalam-se. Essa estrutura narrativa, que faz uso da nota do editor, é designada por Herrero Cecilia (2007) como “*relato desdoblado*” e ele afirma:

De fato, nesse tipo de relato, ao chegar ao final de parte da narrativa, aparece um dado iluminador ou um episódio inesperado que faz mudar o significado da história que o leitor acreditava conhecer [...] Este procedimento de organização do universo narrado está relacionado com diversas estratégias que tornam possível o jogo da ambiguidade (em suas diversas modalidades) e seu encanto estético. Perceber esse jogo, que alcança uma especial intensidade e complexidade no gênero do relato fantástico, exige a cooperação interpretativa do leitor [...]. (HERRERO CECILIA, 2007, s.p)³²

Após a leitura da “Nota do editor”, o duplo e o fantástico ficam em evidência. O fantástico destaca-se em alguns momentos do conto, discutidos durante a análise: como a cena no bar, as conversas por meio de olhares refletidos em espelhos e vitrines, a mudança de aparência de Lúnula e Violeta. O mesmo ocorre com o duplo, que pode ter tido sua origem a partir de uma crise de identidade. No conto, a personagem principal, Violeta, parece não perceber essa duplicação e essa questão marca a importância da “Nota do editor”; é por meio dela que surge a permissão para a interpretação de uma possível duplicação. A decisão do editor em expor os escritos de Violeta, na mesma disposição (ordem) em que foram encontrados, também é um dado importante. A forma como o corpo da mulher (Victoria, Luz ou Victoria Luz) foi encontrado gera dúvidas, assim como as narrativas de Violeta. Afinal, o que ou quem a mulher esperava posicionada frente à porta?

“*Lúnula y Violeta*” traz o duplo por meio da crise de identidade de uma escritora que sofre com o seguinte conflito: o que ela é e o que ela gostaria de ser, o eu real x eu ideal. A narrativa traz, também, a complexidade do processo criativo do escritor, de transferir uma boa história para o papel enfrentando as dificuldades da elaboração. Um conto onde o fantástico aparece associado ao duplo por meio de fatos inexplicáveis e ambiguidades construídas por meio de recursos do fantástico, como o espelho e recursos narrativos, como o “relato desdobrado”.

32 En efecto, en este tipo de relato, al llegar al final del recogido narrativo, aparece un dato iluminador o un episodio inesperado que hace cambiar el significado de la historia que el lector creía conocer [...] Este procedimiento de organización del universo narrado está relacionado con las diversas estrategias que hacen posible el juego de la ambigüedad (en sus diversas modalidades) y su encanto estético. Percibir ese juego, que alcanza una especial intensidad y complejidad en el género del relato fantástico, exige la cooperación interpretativa del lector [...].

6.2 “*En el hemisferio sur*” (1983)

“*En el hemisferio sur*” foi publicado no ano de 1983 no livro *Los altillos de Brumal*. O conto traz a história de uma escritora bem sucedida que recorre ao seu amigo editor para desabafar sobre algo estranho que vem acontecendo com ela na hora de escrever. Assim como “*Lúnula y Violeta*”, a narrativa está relacionada à produção literária.

O conto é narrado em primeira pessoa pelo narrador personagem, um editor; seu nome não é mencionado. A narrativa começa com a seguinte frase: “Às vezes me acontecem coisas estranhas”, disse e se acomodou na única poltrona do meu escritório.” (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 105)³³, a frase instala o mistério no conto. Trata-se do recurso do incipit que discutimos na análise do conto anterior. O narrador personagem começa nos revelando essa frase dita por Clara, a escritora. O amigo editor, vamos chamá-lo assim no momento pois aparentemente ele e Clara são amigos, começa descrevendo a forma como a amiga chegou em seu escritório, como mostra a seguinte citação:

Suspirei. Não gostava da desenvoltura daquela mulher mimada pela fama. Irrompia na editora nas horas mais estranhas, cumprimentava uns e outros com a irritante simpatia de quem se acha superior e me submetia a longos e tediosos discursos sobre a escravidão que traz o sucesso. Aquele dia, ademais, seu estado físico era repugnante. Estava com o rímel escorrido, o batom concentrado no lábio inferior e a um dos seus sapatos de pele de serpente faltava o salto. Se não conhecesse Clara há muito tempo, a tomaria por uma prostituta da pior classe.(FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 105)³⁴

Por meio da passagem acima, percebe-se que a postura de Clara, de uma mulher mimada e com ar de superioridade, não agrada ao editor. Essa passagem, também, permite

33 «*A veces me suceden cosas raras*», dijo y se acomodó en el único sillón de mi despacho.

(Neste trabalho, todas as traduções de citações do conto “*En el hemisferio sur*” são de nossa autoria)

34 *Suspiré. Me disgustaba la desenvoltura de aquella mujer mimada por la fama. Irrumpía en la editorial a las horas más peregrinas, saludaba a unos y a otros con la irritante simpatía de quien se cree superior; y me sometía a largos y tediosos discursos sobre las esclavitudes que conlleva el éxito. Aquel día, además, su físico me resultó repelente. Tenía el rímel corrido, el carmín concentrado en el labio inferior y a uno de sus zapatos de piel de serpiente le faltaba un tacón. Si no fuera porque conocía a Clara desde hacía muchos años la hubiera tomado por una prostituta de la más baja estofa.*

visualizarmos uma possível imagem de Clara no dia a dia, de uma mulher que, normalmente, está bem arrumada e maquiada.

A primeira frase do conto, juntamente com esse parágrafo, constrói o mistério e a curiosidade em relação à identidade dessa mulher e a razão pela qual foi ao escritório do editor nesse estado. Segundo o narrador personagem e a própria Clara, eles eram melhores amigos, comprovemos por meio da citação: “ – Obrigada- balbuciou- No fundo, é o meu melhor amigo [...] Estava acostumado a confissões desse tipo, Clara recorria a mim nos momentos em que seu mundo vinha a baixo [...] Sim, no fundo, éramos bons amigos.” (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 105)³⁵.

Clara revela que lhe acontecem coisas quando escreve, enquanto ela faz suas revelações o amigo editor ouve com atenção, mas com um pouco de desdém, não dando muita credibilidade às suas revelações. Até que Clara diz: “– Frequentemente, quando escrevo, tenho uma sensação difícil de definir. Digito a uma velocidade assombrosa, esqueço-me de comer e de dormir, o mundo desaparece dos meus olhos e fica somente eu, o papel, o som da máquina... e *ela*. Entende?” (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 105)³⁶. Clara descreve que digita a uma velocidade assombrosa quando ouve uma voz, o que não é algo normal. Segundo a escritora, a voz fica dentro dela e, às vezes, parece estar por perto andando pelo quarto, controlando o que ela escreve. Nos últimos dias, a voz tem ditado muito rápido e Clara não tem conseguido acompanhar. A voz tinha pressa.

Durante a conversa, o narrador diz em pensamento que a escritora está roubando o seu tempo. Tenta convencê-la de que essa voz é o que chamam de musa inspiradora. A amiga diz que tentou se convencer de que a voz fazia parte da sua imaginação. Clara queria parar com isso, afinal, estava em um dos melhores momentos de sua vida. Mas não adiantava porque a voz a obrigava escrever, como mostra a seguinte citação: “Suplicava paciência. 'Fique tranquila', dizia-lhe, 'amanhã voltarei a estar contigo. Agora preciso dormir, descansar, minha

35 – *Gracias- balbuceó- En el fondo, eres mi mejor amigo [...] Estaba acostumbrado a confesiones de este calibre, Clara acudía a mí en los momentos en que el mundo se le venía abajo[...] Sí, en el fondo, éramos buenos amigos.*

36 – *A menudo, cuando escribo, me embarga una sensación difícil de definir. Tecleo a una velocidad asombrosa, me olvido de comer y de dormir, el mundo desaparece de mi vista y sólo quedamos yo, el papel, el sonido de la máquina... y ella. ¿Entiendes?*

cabeça queima, sinto mil agulhas na planta dos pés, a visão embaçada...' [...]'' (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 106)³⁷, Clara queria parar, mas não conseguia.

O narrador personagem manifesta sua inveja em relação a esse momento do processo criativo do escritor e que ele ainda não tinha experimentado. Então, lamenta:

Nunca sofri, em carne própria, de tais entusiasmos. Jamais conheci esse momento mágico em que o escritor, possuído de uma força milagrosa, se vê obrigado a preencher, sem descanso, folhas e mais folhas, sem trégua, doente, a capturar no papel os ditames de sua mente febril. (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 107)³⁸

Ele pensa no seu drama de tentar escrever um romance e não conseguir. Oposto ao que acontece com sua amiga, tem que enfrentar os papéis em branco. Nota-se um pouco de egoísmo na atitude do narrador personagem porque ouve a amiga, mas não lhe dá a devida atenção. Enquanto ela fala, ele pensa nos seus problemas, na sua falta de inspiração para escrever e nos desafios de produzir um bom romance. Sobre o seu trabalho, de ler todos os livros para autorizar ou não sua publicação, reflete:

Minha mesa de trabalho estava abarrotada de manuscritos do mesmo tipo, obrinhas de escritores medíocres que nunca veriam a luz, trambolhos sobre os quais devia informar semanalmente e os que costumava despachar com o seguinte aviso “Publicação desaconselhada”. Como podia falar da angústia do criador se esse criador angustiado, que era eu, não teve ainda a ocasião de criar nada? O projeto caía por seu próprio peso e não me custava nenhum esforço imaginar meu futuro livro com o apontamento “Publicação desaconselhada” [...]. (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 107)³⁹

37 *Le suplicaba paciencia, un poco de paciencia. «Tranquilízate», le decía, «mañana volveré a estar contigo. Ahora necesito dormir, descansar, la cabeza me arde, siento mil agujas en las plantas de los pies, los ojos se me nublan...» [...].*

38 *Nunca había sufrido tales arrebatos en carne propia. Jamás había conocido ese momento mágico en que el escritor, poseído por una fuerza milagrosa, se ve compelido a rellenar sin descanso hojas y más hojas, a no concederse tregua, a enfermar, a plasmar sobre el papel los dictados de su mente enfebrecida.*

39 *Mi mesa de trabajo se hallaba abarrotada de manuscritos de corte similar, obritas de escritores medíocres que nunca verían la luz, mamotretos sobre los que debía informar semanalmente y a los que solía despachar con un tajante «Publicación desaconsejada». ¿Cómo podía hablar de la angustia del creador si ese creador angustiado que era yo no había tenido aún ocasión de crear nada? El proyecto caía por su propio peso y no me costaba esfuerzo alguno imaginar mi futuro libro rubricado con un «Publicación desaconsejada» [...].*

Em consequência do seu trabalho, o de avaliar o livro de outros escritores, o editor acaba sendo mais exigente consigo mesmo na hora de escrever. Mas, ao mesmo tempo, questiona-se como pode descrever a angústia do processo criativo da escrita se ele mesmo não criou nada. Estamos diante de dois escritores: uma está em conflito com o seu duplo imperativo e não consegue parar de escrever; o outro possui o desejo de escrever um bom romance, mas não consegue concretizá-lo.

Clara, prosseguindo com suas revelações, conta que, por estar no limite de suas forças, resolveu cruzar os braços e parar de escrever; nesse momento, se deu conta de que a voz tinha sotaque estrangeiro. A partir deste ponto da narrativa, a presença de um duplo começa a ficar mais evidente. E o narrador personagem continua ouvindo a história com indiferença, preocupado com sua cadeira quebrada que acabou de levá-lo ao chão. Tanto as revelações angustiantes de Clara, que vão se desenrolando aos poucos, como a atitude indiferente do amigo editor contribuem para a ambientação de mistério no conto.

A escritora, abalada com tudo o que vem acontecendo, conta que no dia anterior decidiu fechar seu quarto de trabalho e começar a dedicar-se a outras atividades. Mesmo assim, ao final do dia sentiu medo de voltar para casa. Caminhando pela rua, a escritora resolveu entrar em uma livraria, e quando olhava e mexia nos livros, um em especial chamou sua atenção

A ilustração da capa reproduzia a figura de uma mulher vestida em uma capa de chuva molhada: a chuva tinha encharcado seu cabelo e por suas bochechas corriam gotas grossas de água. A semelhante imagem que eu devia oferecer na noite anterior instigou minha curiosidade. Abri-o na primeira página e li: **Frequentemente, quando escrevo, tenho uma sensação perturbadora...** Fechei rápido. Sobre a mulher encharcada, letras estilo Liberty configurava o título: NEBLINA DENSA. Mais abaixo, em caracteres simples, o nome da autora: Sonia Kraskowa. (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 109)⁴⁰

40 »El grabado de la portada reproducía la figura de una mujer enfundada en una gabardina chorreante: la lluvia había empapado su cabello y por sus mejillas discurrían gruesas gotas de agua. El parecido con la imagen que yo debía de ofrecer la noche anterior incitó mi curiosidad. Lo abrí por la primera página y leí : **A menudo, cuando escribo, me asalta una sensación perturbadora...** Lo cerré de golpe. Sobre la mujer empapada, letras estilo Liberty configuraban el título: HUMO DENSO. Más abajo, en caracteres sencillos, el nombre de la autora: Sonia Kraskowa.

Quando percebeu que a voz tinha sotaque estrangeiro, Clara saiu para caminhar sem rumo pela chuva. O estado em que ela ficou nesse dia estava representado na ilustração de capa do livro. A primeira frase descrevia exatamente o que ela sentia. Clara, ainda que com receio, diz que retomou a leitura,

*Meus lábios murmuraram: **Digito a uma velocidade espantosa, me esqueço de comer e de dormir, o mundo desaparece dos meus olhos...** Os objetos do estabelecimento começaram a dançar a minha volta. “Não pode ser”, disse abafando um grito. O atendente me estendeu um exemplar: NÃO PODE SER, Sonia Krakowa. Tive que me apoiar em uma estante para não desmoronar. “Acho que estou ficando louca”, murmurei em um tom quase imperceptível. “Não exatamente”, interveio o homem e, ajustando os óculos, pontuou: O DIA EM QUE ACHEI QUE TINHA ENLOUQUECIDO... Ignoro como pude me manter em pé. (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 109)⁴¹*

Depois, comprou um exemplar de HUMO DENSO, leu duas frases e jogou o livro no lixo. Sua descoberta foi a de que tudo o que escrevia havia sido escrito por alguém. Clara chega a considerar-se uma farsante. Quem seria Sonia Kraskowa? Quem é essa escritora que escreve antes de Clara e como ela descreve, antecipadamente, todos os momentos que envolvem a sua vida, incluindo suas falas exatas?

O narrador personagem, mesmo após toda essa revelação que justifica, também, a aparência da escritora ao chegar no escritório, mostra-se indiferente e tenta ajudar a amiga a se recompor. Clara pergunta se o amigo editor tinha lido alguma vez Sonia Kraskowa, ele diz que não.

O editor não deu muita credibilidade a sua amiga, mas a história o deixou um pouco abalado, como mostra o seguinte trecho: “Mas minha amiga chegou muito longe em seu relato e sentia-me incapaz de conter o crescente nervosismo que foi dominando todos os meus

⁴¹ *Mis labios murmuraron: **Tecleo a una velocidad pasmosa, me olvido de comer y de dormir, el mundo desaparece de mi vista...** Los objetos del establecimiento empezaron a bailar a mi alrededor. “No puede ser”, dije ahogando un chillido. El dependiente me tendió un ejemplar: NO PUEDE SER, Sonia Kraskowa. Tuve que apoyarme en una estantería para no desplomarme. “Creo que estoy volviendo loca”, musité en un tono apenas perceptible. “No exactamente”, intervino el hombre y, ajustándose las gafas, puntualizó: EL DÍA EN QUE CREÍ VOLVERME LOCA... Ignoro cómo pude mantenerme en pie.*

membros.” (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 111)⁴². O narrador personagem não consegue identificar o motivo desse nervosismo.

Em outro momento, Clara ligou para o amigo assustada porque quando chegou em casa havia um exemplar de HUMO DENSO em cima do criado-mudo, sendo que na noite anterior tinha jogado o livro na lixeira. Assim, constatou que “Eles sabem!” (p. 112)⁴³ que ela era uma fraude. Ao mesmo tempo, tenta se defender, afinal, nunca plagiou ninguém. Por conta desse episódio, Clara muda-se para um hotel. Como percebemos, o mistério em torno da identidade dessa outra escritora e desse fenômeno dos livros publicados se mantém. Até que o narrador personagem se convence de que está na hora de tomar uma atitude. Pede para sua secretária providenciar tudo o que tinha sido publicado por Sonia Kraskowa.

O amigo editor vai jantar com Clara e descreve o restaurante: “[...] em um restaurante de sua escolha, do mesmo requinte do pomposo tapete da suíte que acabamos de deixar, equipado com ar condicionado e com meia dúzia de garçons asfixiantes e servis.” (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p.114)⁴⁴. Descrições como essa aparecem durante toda a narrativa, mostrando a postura de Clara e os lugares que frequentava. Tais descrições comprovam sua boa condição financeira e sucesso como escritora. Após o jantar, o amigo acompanha Clara até o hotel e, depois da despedida, entrega-lhe uma pasta dizendo tratar-se de uma leitura agradável e interessante. Complementa dizendo que no dia seguinte estaria convencida de que tudo não tinha passado de criação da sua cabeça. Logo, percebemos que o narrador personagem sabia de algo mais ou tinha descoberto algo: qual o conteúdo da pasta? Este não é revelado nesse momento.

Quando o editor chega em sua casa o telefone toca várias vezes, mas ele não atende. Após tudo o que aconteceu, ele resolve passar o final de semana na casa de sua “Tía Alicia”, para ele um refúgio. Ao acordar na casa da tia, esta diz: “ – Bom, bom – disse- E agora vai me contar sua nova travessura.” (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 115)⁴⁵, e o parágrafo termina

42 *Pero mi amiga había llegado muy lejos en su relato y yo me sentía incapaz de contener el creciente nerviosismo que iba adueñándose de todos mis miembros.*

43 *¡Ellos saben!*

44 *[...] en un restaurante de su elección, a tono con la ampulosa alfombra de la suite que acabábamos de abandonar, provisto de aire acondicionado y atendido por media docena de camareros atosigantes y serviles.*

45 *Clara moría en la plenitud de su fama, llorada por todos, milagrosamente huida de un final mucho más trágico y aborrecible. La imaginé, de repente, avejentada, los ojos turbios zozobrando en la angustia, vestida con una bata blanca, compartiendo la habitación con seres atormentados, babeantes, deformes. Al principio, quizá recibiría alguna visita; es posible, incluso, que el trato de los médicos fuera preferente. Pero sólo al principio. Clara, en un momento de lucidez, se había evadido de su destino. – Bueno, bueno -dijo-. Y ahora me*

em aberto. Talvez, ele somente fosse a casa da tia quando se sentia perturbado com seus problemas.

Na segunda-feira, o editor regressa ao trabalho e depara-se com quatro romances de Sonia Kraskowa em sua mesa. De repente, a secretária entra na sala perguntado se tinha conhecimento da notícia: “Aqui está o jornal. Dizem, que nos últimos tempos, encontrava-se muito deprimida... O senhor a conhecia muito, verdade?” (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 116)⁴⁶, a escritora tinha se suicidado. A partir desse momento, alguns fatos começam a se esclarecer, não somente as identidades de Clara, mas também o sentimento negativo que o editor nutria por ela e sua insatisfação pessoal.

Após saber da notícia, o editor expõe que havia pensado para Clara outro fim,

Clara morria na plenitude de sua fama, lamentada por todos, milagrosamente livre de um final muito mais trágico e abominável. A imaginei, de repente, envelhecida, os olhos fracassados e turvos de angustia, vestida com uma bata branca, compartilhando o quarto com seres atormentados, babados, disformes. A princípio, talvez receberia alguma visita; é possível, até, que o tratamento dos médicos fosse diferenciado. Mas somente no princípio. Clara, em um momento de lucidez, fugiu do seu destino. (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 116)⁴⁷

O narrador transforma-se ao revelar o que realmente desejava a Clara. Um final mais trágico com ela internada como louca e sem prestígio algum. Ele não iria ao funeral, mas enviaria uma coroa de flores com uma faixa onde mandou escrever: “A Clara Sonia Galván Kraskowa. Os que te amam não te esquecem.” (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 116)⁴⁸. Essa frase parecer trazer um tom de ironia, talvez os dois personagens não compartilhassem de uma amizade verdadeira. Durante toda a narrativa, ele a chamou de Clara, sem revelar seu nome completo e se atendo apenas aos fatos recentes. Clara parecia sofrer de dupla

vas a contar qué nueva travesura has hecho.

⁴⁶ *Aquí tiene el diario. Dicen que, en los últimos tiempos, se encontraba muy deprimida... Usted la conocía mucho, ¿verdad?*

⁴⁷ *Clara moría en la plenitud de su fama, llorada por todos, milagrosamente huida de un final mucho más trágico y aborrecible. La imaginé, de repente, avejentada, los ojos turbios zozobrando en la angustia, vestida con una bata blanca, compartiendo la habitación con seres atormentados, babeantes, deformes. Al principio, quizá recibiría alguna visita; es posible, incluso, que el trato de los médicos fuera preferente. Pero sólo al principio. Clara, en un momento de lucidez, se había evadido de su destino.*

⁴⁸ *«A Clara Sonia Galván Kraskowa. Los que te quieren no te olvidan».*

personalidade. Ela mesma escrevia e assinava os livros como Sonia Kraskowa, o que somente é revelado com a menção ao seu nome completo.

Folheando HUMO DENSO revela,

Ai estava Clara Galván, minha companheira de faculdade magrela, com suas dúvidas e sua timidez, a busca desesperada de uma identidade, a necessidade obsessiva de encontrar suas raízes, a opção pela parte eslava do seu sobrenome em homenagem a uma mãe que nunca conheceu. O primeiro capítulo fazia referência a sua infância na Argentina; o segundo se iniciava em Barcelona. (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 117)⁴⁹

Segundo o narrador, Clara tinha dúvidas sobre suas origens, por isso ela sempre se preocupou com sua identidade. Para ele, Clara cresceu muito como escritora desde o seu primeiro conto. Então, conta que, há muitos anos atrás, os dois participaram de um concurso, ele com a única narrativa que escreverá em sua vida. Ficou surpreso com a decisão do jurado: Clara ganhou com a melhor narrativa. Desde aquela derrota, nunca mais conseguiu escrever nada, o que justifica sua inveja e sua ira contra a escritora. Para ele “ O obscuro jurado previu em Clara Galván a futura Sonia Kraskowa. ” (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 117)⁵⁰.

Logo, o narrador confessa que entregou, propositalmente, naquela noite, após o jantar, uma pasta com um dossiê de Sonia Kraskowa. O corpo da escritora foi encontrado no hotel próximo aos recortes que traziam críticas, fotografias etc. Fez isso porque não podia suportar o êxito da amiga como escritora. O narrador parece transferir a responsabilidade do seu fracasso pessoal e a perda do concurso ao sucesso da amiga de faculdade.

Quando Clara chegou em seu escritório contando todo seu drama, o editor viu a oportunidade de se apropriar da história e escrever seu romance, como podemos comprovar a partir da seguinte citação: “Seria redigido em primeira pessoa. Uma mulher. Uma escritora, como Clara, aterrorizada diante da Voz, diante do seu duplo, diante de sua própria e inocente infâmia. Um furacão de ideias se batiam em minha mente. Isso era, um furacão.”

⁴⁹ *Ahí estaba Clara Galván, mi flacucha compañera de facultad, con sus dudas y su timidez, la búsqueda desesperada de una identidad, la necesidad obsesiva de encontrar sus raíces, la opción por la parte eslava de su apellido en homenaje a una madre que nunca conoció. El primer capítulo hacía referencia a su infancia en Argentina; el segundo se iniciaba en Barcelona.*

⁵⁰ *El oscuro jurado había intuido en Clara Galván a la futura Sonia Kraskowa.*

(FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 117-118)⁵¹. Logo, a secretária entra na sala e diz “TORNADO” e entrega uma pasta com um manuscrito, obra póstuma de Sonia Kraskowa. Pergunta se o chefe sentia-se capaz de escrever uma contra-capla “Texto apreciativo e terno, naturalmente.” (p. 118)⁵², o convite para a escrita justifica-se pela aparente “grande” amizade entre os dois amigos (o editor e Clara). O editor, antes de começar a ler o livro, observou a data escrita a lápis junto ao selo e sentiu-se triste porque Clara o havia entregado fazia menos de uma semana. Então começou a ler,

“... Acabava de dizer. Acabava de lhe explicar como a irritante Voz mantinha-me de vigília durante dias e noites, como, teimosa obrigação, ia debilitando meu deteriorado juízo [...]. Sua cabeça fervia de ideias contraditórias, de sonhos e frustrações, de compaixão de si mesmo [...]. Era um homenzinho ridículo, preocupado em aparentar uma juventude que nunca conheceu, obsessivo em disfarçar suas escassas mechas de cabelo ralo. Estive a ponto de começar a rir e desfazer minha desesperada aposta. Mas não o fiz [...] foi, então, quando decidi por em prática meu sonho. Até aquele momento, não havia feito outra coisa que escrever a vida; agora, ia ser a vida que se encarregaria de contradizer, destruir ou confirmar meus sonhos...”. (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 118-119)⁵³

Abalado, o narrador para de ler o livro. O primeiro parágrafo do TORNADO retratava o dia em que Clara apareceu em seu escritório toda desfeita contando sobre a Voz. A descrição que faz do amigo é agressiva, talvez, gerada pela inveja. No livro, a escritora revela que tudo foi planejado, confessa, em determinado momento, que naquele dia, quase começou a rir enquanto encenava seu drama. Diante dos fatos, podemos concluir que Clara, talvez, fingiu ter um duplo (a Voz), porém o motivo da projeção desse duplo era real: Clara, realmente, sofria de uma de identidade por não saber sua origem (não conhecer sua mãe) e, talvez, chegasse a duvidar se era uma boa escritora.

51 *Iba a estar redactada en primeira persona. Una mujer. Una escritora como Clara aterrada ante la Voz, ante su doble, ante su propia e inocente infamia. Un huracán de ideas me azotaba la mente. Eso era, un huracán.*

52 *Texto elogioso y tierno, naturalmente.*

53 «... Se lo acababa de decir. Le acababa de explicar cómo la irritante Voz me mantenía en vilo durante días y noches, cómo, con contumaz precisión, iba debilitando mi deteriorado juicio [...]. Su cabeza bullía de ideas contradictorias, de sueños, de frustraciones, de conmisericordia hacia sí mismo [...]. Era un homrecillo ridículo, preocupado por aparentar una juventud que nunca conoció, obsesionado por disfrazar sus escasos mechones de pelo ralo. A punto estuve de echarme a reír y desbaratar mi desesperada apuesta. Pero no lo hice [...]. Fue entonces cuando decidí poner en práctica mi sueño. Hasta aquel momento no había hecho otra cosa que escribir la vida; ahora, iba a ser la vida quien se encargara de contradecir, destruir o confirmar mis sueños...».

Depois, o editor voltou-se para a dedicatória no livro que dizia: “A você, meu (melhor?) amigo./ Com a firme esperança de que algum dia possamos rir juntos diante destas páginas.” (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 119)⁵⁴. Logo abaixo da dedicatória, como se tivesse escrito posteriormente, seguia uma outra mensagem dizendo que naquele concurso, em que os dois participaram, alguém (entende-se Clara) escondeu o conto do amigo do jurado, para não ter a possibilidade de ser avaliado. Clara, sabendo do talento do amigo, escondeu o conto para não ser avaliado e para que ele não tivesse a oportunidade de ganhar o concurso. Mas a consequência dessa atitude, ademais da derrota do amigo no concurso, foi o desenvolvimento de uma espécie de bloqueio para a escrita, por parte do editor. Ela pergunta, na mensagem, se algum dia poderão esquecer esse episódio.

O narrador personagem sente-se a mais estúpida das criaturas, afinal caiu no jogo mais que premeditado de Clara Sonia Galván Kraskowa. Ao final, o editor fecha seu escritório e pega o último trem para a casa da tia Alicia.

Esse é um conto onde o narrador personagem presencia a duplicação de outra personagem, de Clara Sonia, um duplo subjetivo interno, um “eu” fragmentado em duas personalidades. Antes de prosseguirmos com as conclusões desta análise, faremos algumas ressalvas em relação ao narrador.

Nessa narrativa, o narrador é personagem, o amigo editor de Clara. Ele conduz a narrativa e não nos apresenta tudo o que sabe ou o que planeja, desde o início. Quando Clara chega em seu escritório e conta sua história, o narrador identifica uma oportunidade de, enfim, escrever um romance baseado no que acabou de ouvir. Mas não revela ao leitor sua intenção no princípio, somente no final. Em relação a esse tipo de narrador, HERRERO CECILIA (2000) afirma:

[...] orienta seu discurso narrativo para fazê-lo reagir para determinada direção [...] o discurso do narrador assumirá, portanto, um tom concreto (confidencial, misterioso, evocador, memorizador, etc.) de acordo com a intenção comunicativa (illocutória) para guiá-lo e o efeito que busca despertar na mente do leitor. (p. 165)⁵⁵

54 «A ti, a mi (¿mejor?) amigo./» Con la firme esperanza de que algún día podamos reírnos ante estas páginas».

55 [...] orienta su discurso narrativo para hacerle reaccionar en una determinada dirección [...] el discurso del narrador asumirá por lo tanto un tono concreto (confidencial, misterioso, evocador, memorizador, etc.) según

Quando entra, em meio à narrativa, partes do livro de Sonia Kraskowa, o narrador personagem deixa de ser narrador e passa a ser, apenas, personagem. Dessa forma, o mistério pode ser revelado. Estamos diante de um narrador que não conta tudo o que sabe. É a esse tipo de narrador Herrero Cecilia (2000) se refere na citação.

Porém, nesse caso, ao “armar o seu jogo”, o editor não percebeu que estava fazendo parte de um outro jogo, o planejado por Sonia Kraskowa.

Voltando ao duplo, que é o nosso foco. Temos, então Clara Galván e Sonia Kraskowa, duas personalidades em um só corpo, o de Clara Sonia Galván Kraskowa. A princípio, a partir da visão do narrador, parece não tratar-se de um duplo, mas sim do que a escritora era antes de se consolidar e na pessoa que se tornou depois, uma mulher mimada pela fama e cercada de luxo. Na passagem seguinte, em que a escritora lava o rosto, é possível visualizar essa transformação: “Ouvi o jato de água [...] Observei um líquido turvo [...] admirei contente, o novo rosto de Clara. Parecia uma menina. Ia dizer como ficava bem sem maquiagem, quão alegre me sentia diante de sua transformação.” (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 110-111)⁵⁶. Mas, no decorrer da narrativa, o duplo vai consolidando-se por meio da Voz que a manipula e persegue a escritora. Tanto Clara como o amigo editor são manipulados por esse duplo. O seu poder de manipulação fica em evidência por meio do manuscrito do romance TORNADO. Considerando essas conclusões, é importante ressaltar que Clara, de alguma forma, deixa-se manipular por sua outra personalidade, pelo seu duplo; ainda que este tenha sido projetado por ela mesma.

O episódio de Clara lavando o rosto, da citação anterior, ocorre quando ela é conduzida, pelo amigo, ao lavabo para se recompor. Nesse momento, a personagem fica a observar o movimento da água que cai na pia e vai para o ralo, então ela comenta: “Dizem que no hemisfério sul os líquidos deságuam em direção inversa [...] Talvez, eu precise de uma viagem. Sim, uma viagem ao hemisfério sul. Desfazer o redemoinho, entende?” (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 111)⁵⁷. Com base na citação, pensemos no movimento descrito pela personagem: o ralo suga a água, e tudo unido a ela, que escorre em determinada

la intencionalidad comunicativa (ilocutória) que le guíe y el efecto que pretenda suscitar en el ánimo del lector.

⁵⁶ *Oí el chorro de agua [...] Observé un líquido turbio [...] admiré, complacido, el nuevo rostro de Clara. Parecía una niña. Iba a decirle lo bien que resultaba sin maquillar, lo alegre que me sentía ante su transformación.*

⁵⁷ *Dicen que en el hemisferio sur los líquidos desaparecen por desagües en dirección inversa [...] Tal vez lo que yo necesite sea un viaje. Sí, un viaje al hemisferio sur. Desremolinar el remolino, ¿entiendes?*

direção; se projetarmos o movimento inverso, tudo o que foi sugado é expelido, o movimento é desfeito. Essa reflexão, feita por Clara, pode ser representação de um arrependimento e vontade de mudar o passado. Será que o arrependimento levou-a ao suicídio?

Ao final do conto, o editor, após ler TORNADO, vai ao lavabo e observa o mesmo fenômeno antes observado pela amiga. O tornado faz o movimento oposto ao da água correndo pelo ralo. Ele gira, violentamente, arrasta e suga tudo o que cruza o seu caminho e joga para o alto, para o ar. Clara, juntamente com seu duplo, tira tudo do lugar. Com sua visita ao amigo e com o manuscrito, revela o que estava em segredo. Semelhante a um tornado, de forma violenta e agressiva, ela fez suas revelações.

O narrador, descrito aqui anteriormente, favorece o fantástico porque temos uma narrativa em primeira pessoa, privando-nos da visão de um todo. É um narrador que conduz a narrativa de acordo com suas intenções (influenciadas pelo seu psicológico abalado e seu sentimento de fracasso) e que omite fatos. O fantástico está unido ao duplo por meio do inexplicável, um duplo de certa forma autônomo e com alto poder de manipulação. A velocidade da escrita de Clara surpreende, afinal, ela entregou na editora o manuscrito de um livro onde eram relatados fatos de apenas alguns dias atrás.

“*En el hemisferio sur*” traz duas histórias. Na primeira, o duplo e o fantástico permitem uma reflexão sobre identidade: quem eu sou? O que sou capaz de fazer? A possibilidade da existência de um duplo é fruto da crise de Clara. Esta personagem, instável e duplicada, interfere na vida e na estabilidade mental do personagem narrador, o editor.

A segunda história envolve o processo criativo do escritor. No conto, o editor enfrenta um bloqueio diante das folhas em branco. Ele não tem uma boa história e não consegue elaborar um bom romance. Do outro lado, está Clara que escreve exaustivamente. Essa personagem é constituída da voz que narra e da mão que escreve, o duplo.

Como “*Lúnula y Violeta*”, “*En el hemisferio sur*” também apresenta, com apoio no duplo, a complexidade do processo de elaboração de uma obra literária.

6.3 “*Helicón*” (1990)

“*Helicón*” foi publicado no ano de 1990 no livro *El ángulo del horror*. O conto apresenta o duplo por meio dos gêmeos. Para HERRERO CECILIA (2000, p. 105), nessa narrativa, o tema é tratado com um toque de humor, como poderemos comprovar. Marcos, o narrador, conhece Ángela e a leva para um bar que costuma frequentar. Logo, iniciam uma conversa sobre gêmeos, obsessão de Ángela, que traz de volta um problema de Marcos, para ele esquecido.

A narrativa começa com Marcos anunciando seu erro, como é possível comprovar a partir da seguinte citação: “Se a memória não me engana e posso considerar-me um homem sensato, com a normal capacidade para interpretar os signos do calendário e do relógio, determinarei que foi há dez dias e nove horas **exatamente** que cometi o erro.” (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p.169)⁵⁸. Tal anúncio instiga a continuidade da leitura, afinal nos perguntamos que erro foi esse? A primeira oração da citação desestabiliza a nossa em relação à credibilidade na memória do personagem.

Quando conheceu Ángela, Marcos, ao invés de levá-la a um lugar mais tranquilo, levou-a para um bar frequentado por muitas pessoas conhecidas, o Griffith. Um estabelecimento que costumava frequentar, localizado no mesmo prédio de um cinema. Como nesse lugar conhecia a todos, até a garçonete Aureliana, pensou que Ángela se sentiria em casa. Mas depois, vai culpar-se durante toda a narrativa por sua escolha. Segundo Marcos, a justificativa para o arrependimento deve-se ao fato de, às vezes, os amigos falarem em horas inoportunas e lamenta: “(Que loucura!, poderiam pensar. Mas não, sabendo da minha timidez, não lhes pareceria nenhuma loucura.)” (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 169)⁵⁹

Quando estavam no bar, Marcos pediu whisky para beber e Ángela uma vitamina de banana. Isso o desagradou porque, dessa forma, ela se manteria mais sóbria que ele.

58 *Si la memoria no me engaña y puedo considerarme aún un hombre cuerdo, con la normal capacidad para interpretar los signos del calendario y del reloj, precisaré que fue hace diez días y nueve hora **exactamente** cuando cometí el error.*

(Neste trabalho, todas as traduções de citações do conto “*Helicón*” são de nossa autoria)

59 *(¡Qué tontería!, podría pensar más de uno. Pero no, sabiendo de mi timidez, no les parecería ninguna tontería.)*

Marcos não esperava que a vitamina de banana daria início à volta de um antigo problema. Aureliana traz a bebida de Ángela e diz: “– Está bem forte [...] refiro-me que utilizei uma banana dupla. Espero que goste.” (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 170)⁶⁰. Ángela não gostou do preparo da vitamina com bananas gêmeas e repetiu, meio que indignada: “Uma banana gêmea- murmurou-. Quis dizer bananas gêmeas...” (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 170)⁶¹. As bananas gêmeas são, no conto, o ponto de partida para a discussão de todos os mistérios que rodeiam a figura dos gêmeos. Ángela, em seguida,

[...] como que acionada por um impulso, começou a enumerar toda sorte de fenômenos, para ela repugnantes, com os quais nos atormentava nossa Mãe Natureza. Primeiro estava a banana [...] no refeitório do colégio [...] a freira havia lhe servido, de uma cesta, uma fruta com essas características e ela se negou a comer [...] jamais permitiu que lhe vendessem produtos em sacolas fechadas... a monstruosidade poderia aparecer em sua casa em forma de batata, tomate, berinjela [...] outro dia, esse dia fatídico, comprou como sempre uma dúzia de ovos... aquela inofensiva e inocente casca continha em seu interior nada menos que duas gemas. Duas. Exatamente iguais [...] (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 170-171)⁶²

Na citação suprimimos algumas partes, mas Ángela elabora uma lista de fenômenos relacionados à representação dos gêmeos no cotidiano e começa a desenvolver uma discussão sobre o tema. A forma como a personagem trata do assunto e formula seus exemplos dá ao conto um tom de humor. Depois, ela cria toda uma história em torno das gemas do ovo, o que deixa Marcos um pouco enfadado.

Enquanto Ángela continua com sua obsessão por gêmeos, Marcos fica preocupado com a chegada dos seus amigos. O motivo do nervosismo de Marcos não fica muito claro no momento, se era simplesmente por motivo da chegada dos amigos, que o verão com a moça, ou o fato dela continuar com o assunto quando seus amigos estiverem presentes. Marcos tenta encontrar uma pausa de Ángela para propor uma troca de bar, mas não consegue, como

60 – *Está muy cargado [...] Me refiero a que he utilizado un plátano doble. Espero que te guste.*

61 “*Un plátano gemelo- murmuró-. Ha querido decir **plátanos gemelos**...*”.

62 [...] como que accionada por un resorte, empezó a enumerar toda suerte de fenómenos, para ella repugnantes, con los que nos mortificaba la Madre Naturaleza. Primero estaba el plátano [...] en el comedor del colegio [...] La monja le había servido de la cesta una fruta de esas características y ella se negó a probarla [...] no permitía jamás que le vendieran los productos en bolsas precintadas [...] no fuera que la monstruosidad apareciera, en su casa en forma de patata, de tomate, de berenjena... otro día, ese día aciago, acababa de adquirir como siempre una docena de huevos [...] aquella inofensiva e inocente cáscara contenía en su interior nada menos que dos yemas. Dos. Exactamente iguales [...].

mostra passagem: “Pretendia acabar com aquele monólogo ameaçador de Ángela, desviá-la o quanto antes do assunto.” (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 172)⁶³. Com base nessa citação, pensamos: que ameaça uma conversa sobre gêmeos podia oferecer?

Logo, chegaram seus amigos, Violeta Imbert e Toni Pujol. Ángela deu uma pausa na conversa, mas não por muito tempo. Quando Marcos se achava livre do assunto, ela tirou um recorte de jornal que trazia a manchete: “DUAS IRMÃS GÊMEAS APARECEM MORTAS NO DORMITÓRIO DE SUA CASA/ O SUICÍDIO ACONTECEU HÁ SETE MESES/ Os cadáveres de Maria Asunción e María de las Mercedes Puig Llofriú apresentavam o aspecto de duas múmias.” (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 173)⁶⁴. Ángela leu toda a reportagem, mostrando sua obsessão pelo tema, e começou a levantar mitos sobre gêmeos e relacioná-los a vida e a morte das duas irmãs. O monólogo de Ángela é uma pequena representação dos mitos que rondam os gêmeos.

Para termos uma amostra do que envolve o tema dos gêmeos, vamos considerar a seguinte citação do capítulo “A concepção dualista da alma e o culto aos gêmeos”, de Otto Rank:

[...] acreditamos que o culto aos gêmeos se desenvolveu da crença numa alma dupla, como delineamos nos capítulos precedentes, e não, pelo contrário, que a idéia do Duplo se tenha ligado, mais tarde, à ocorrência pouco comum do nascimento de gêmeos. Em consequência disso, devemos encarar o culto aos gêmeos como uma concretização mítica do tema sobre o Duplo, e que este fato provém da crença numa alma dupla – mortal e imortal.” (RANK, 1939, p. 135-136).

Muito se estudou, discutiu e especulou sobre os gêmeos e o que envolve o seu nascimento. Tema muito representado na literatura, também relacionado a superstições. A obsessão de Ángela representa um pouco desse cenário, ainda que de uma forma bem simplificada.

Retomando a leitura, Marcos ficou ainda mais preocupado e desejando que algo mudasse o rumo da conversa. Mas o que ele temia aconteceu, seu amigo Toni, após ouvir a

⁶³ *Lo único que pretendía era acabar con el amenazante monólogo de Ángela, desviarla cuantos antes del asunto.*

⁶⁴ *DOS HERMANAS GEMELAS APARECEN MUERTAS EN EL DORMITORIO DE SU CASA/ EL SUICIDIO SE PRODUJO HACE SIETE MESES/ Los cadáveres de María Asunción y María de las Mercedes Puig Llofriú presentaban el aspecto de dos momias.*

continuação da conversa, comenta, “Estavam falando de Cosme, claro.” (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 174)⁶⁵. Devido ao comentário, Marcos sente-se obrigado a contar para Ángela que Cosme é o seu irmão gêmeo. Mas por que Marcos não queria falar de Cosme? Seria ele o seu problema? São duas perguntas que surgem nesse ponto da narrativa. Segundo o narrador, a sua amiga Violeta era a única que, os conhecia, como mostra a citação:

[...] conocía a todos hacía años. Até Cosme. Por isso ela, só ela, permitía-se, sem medo de me ofender, revelar as estranhezas do meu duplo, contar seu secreto passatempo em noites sem lua ou compadecer, em um chato tom de lástima, do quão terrível era para mim o fato do meu próprio irmão ter perdido o juízo. Não acrescentou: “de certa forma, é como se uma parte de Marcos estivesse enlouquecendo...”(FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 174)⁶⁶

Nessa passagem, mencionam-se algumas características de Cosme, classificando-o como uma pessoa sem juízo, a parte louca de Marcos. Este entrega-se o resto da noite aos efeitos do álcool. No dia seguinte, Marcos acorda com Ángela ao seu lado; ele teria que enfrentar seu problema e confessa, para nós leitores: “Porque nunca tive um irmão, menos ainda gêmeo, e ninguém na família que se chame Cosme.” (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 175-176)⁶⁷. Então antecipa: “Porque Violeta estava assustada, como eu, envolvida na origem da história até o fundo: o momento fatídico em que (isso faz uns três ou quatro anos) cometi a solene estupidez de lhe emprestar minhas chaves. Explicarei [...]”⁶⁸. O narrador começa, então a explicar sobre Cosme e como Violeta o conheceu.

O fato, segundo Marcos, tinha ocorrido há uns três ou quatro anos atrás. Ele tinha entregue uma cópia da chave do seu apartamento para Violeta, mas, mesmo com a chave, Violeta não ia ao apartamento sem avisar com antecedência. Marcos tinha um prazer que praticava somente de vez em quando e, um final de semana, acreditando que Violeta não

65 *Habéis estado hablando de Cosme, claro.*

66 [...] nos conocía a todos desde hacía años. Incluso a Cosme. Por eso ella, sólo ella, se permitía, sin temor a ofenderme, desvelar las rarezas de mi doble, relatar su secreta afición a las noches sin luna o compadecerse, en un fastidioso tono lastimero, de lo terrible que tenía que resultar para mí el hecho de que mi propio hermano hubiera perdido el juicio. No añadió: «en cierta forma es como si una parte de Marcos estuviera enloqueciendo...» [...].

67 *Porque nunca he tenido un hermano, menos aún gemelo, ni nadie en la familia que se llame Cosme.*

68 *Porque la temible Violeta estaba, al igual que yo, empapada hasta el fondo en el origen de la historia: e el momento fatídico en el que (de eso hará tres o cuatro años) cometí la solemne estupidez de prestarle mis llaves. Me explicaré [...].*

apareceria, resolveu fazê-lo. A seguinte passagem do conto descreve o estranho prazer do personagem:

Tinha algo de estranho, de inquietante, espetacular, eu gostar de andar nu pelo apartamento? Que passara os dias sem tomar banho, observar satisfeito a cerveja correr por meu peito ou acumular lixo e mais lixo durante semanas? Redondamente não [...] Meu helicon [...] O instrumento mais gigantesco e fascinante de todos os desfiles estava sob o meu poder há alguns anos [...]. (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 177)⁶⁹

Marcos, após o que ele chama de momentos de transe, sentia-se renovado, o mesmo homem amável e tímido de sempre. Um dia, Violeta entrou no apartamento sem avisar e encontrou Marcos em seu momento mais íntimo:

[...] depois de seguir pelo corredor atraída pela minha música infernal. E ao observar-me, sentir-me observado, nu, despenteado e sujo, ao respirar a atmosfera nauseante que dominava a casa, compreendi pela primeira vez que degradação era o termo exato, próprio e insubstituível. Então Violeta gritou, e eu, presa do terror frente a mim mesmo, me uni como a um espelho ao seu grito estridente [...] Antes que Violeta começasse a entender, antes que circulara pelo Griffith minha interpretação particular de Jekyll-Hyde [...] – Marcos não está em casa- gritei. – Sou seu irmão [...]. (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 178-179)⁷⁰

Violeta entrou no apartamento e, atraída pela música que Marcos tocava no helicon, seguiu o som até o quarto e o encontrou sujo, despenteado e nu. Diante desse episódio aterrorizante e de vergonha para os dois, Marcos cria seu irmão gêmeo e duplo, Cosme. Violeta presenciou um momento que só fazia sentido para ele. Esse lado de Marcos, mais selvagem, não era questionado por ele de forma consciente. O encontro, ou enfrentamento,

⁶⁹ *¿Tenía algo de raro, de inquietante, espectacular que me gustara deambular desnudo por el piso? ¿Que dejara transcurrir los días sin darme un baño, observara complacido cómo la cerveza discurría por mi pecho o acumulara basuras y basuras durante semanas? Rotundamente no [...] Mi helicón [...]. El instrumento más gigantesco y fascinante de todos los desfiles obrara en mi poder, desde hacía ya unos años [...].*

⁷⁰ *[...] después de seguir por el pasillo la llamada de mi música infernal. Y al observarme, sentirme observado, desnudo, despeinado y pringoso, al aspirar la atmósfera nauseabunda que señoreaba la casa, comprendí por primera vez que abyección era el término exacto, propio e insustituible. Entonces Violeta gritó, y yo, presa del terror frente a mí mismo, me uní como en un espejo a su alarido [...] Antes que Violeta empezara a comprender, antes de que circulara por el Griffith mi particular interpretación de Jekyll-Hyde [...] – Marcos no está en casa- grité. – Soy su hermano [...].*

desse seu outro lado com Violeta obrigou-o a fragmentar-se ao ver a expressão de terror na face da amiga. Percebe-se que a criação de Cosme foi uma maneira que Marcos encontrou de se abster da responsabilidade e da recriminação pelo estado no qual se encontrava.

O personagem compara-se ao Dr. Jekyll e ao Hyde, personagens do romance comentado aqui, anteriormente, na análise do conto “*Lúnula y Violeta*”. “*Helicón*” permite, novamente, a retomada desse romance. Neste, Dr. Jekyll tinha consciência da existência do seu duplo e, por meio de uma poção, conseguiu proporcionar autonomia a ele, Hyde, seu lado maléfico cuja aparência repugnava as pessoas. Marcos não sofre de dupla personalidade, como Dr. Jekyll, mas possui esse outro lado mais obscuro, sujo e estranho que não seria bem aceito pela sociedade.

Após o episódio, Marcos, sabendo que Violeta contaria sobre o ocorrido aos amigos, veste-se de Cosme algumas vezes e faz aparições na rua para enganar os colegas e, depois, para com as aparições. Marcos justifica a ausência do irmão dizendo que o internou em um sanatório. E, como mostra a citação a seguir, com a internação de Cosme, suas sessões não puderam mais acontecer: “Assim que internei Cosme, condenei o helicón ao eterno ostracismo na escura solidão do guarda-roupa e jurei a mim mesmo que aquelas estranhas sessões que tanto me entusiasmavam não voltariam a acontecer na vida.” (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 181)⁷¹. Talvez, esse prazer praticado por Marcos, para ele um ritual, fosse uma forma de sentir-se livre. Uma forma de ignorar sua timidez e, ao mesmo tempo, livrar-se das obrigações e modelos impostos pela sociedade. E o helicón é parte importante desse ritual porque, para Marcos, trata-se de um instrumento imponente e fascinante. Ele não sabe tocá-lo, consegue, apenas, produzir sons graves e grunhidos. Mas aquele é o seu momento e podia fazer o que quisesse. Porém, com a internação de Cosme, não poderia mais praticar seu ritual porque não teria como se justificar caso fosse surpreendido novamente. O personagem é tímido e importa-se com o que as pessoas pensam dele.

Marcos não se conforma. Seu erro foi ter entregado a chave do apartamento a Violeta e, conseqüentemente, ter sido descoberto. Diante dos fatos, o personagem questiona-se: quem nunca escondeu nada? Quem não tem um segredo? O assunto há muito estava

⁷¹ *Así que interné a Cosme, condené al helicón al eterno ostracismo en la oscura soledad del armario ropero y me juré a mí mismo que aquellas extrañas sesiones que tanto me alborozaran no volverían a repetirse en la vida.*

encerrado porque ninguém mais falou ou perguntou de Cosme, até que apareceu Ángela com sua obsessão por gêmeos.

Um dia, Marcos estava caminhando pela rua a cantar quando uma mulher jogou em sua cabeça um balde de água suja, fétida e com restos de vegetais. Voltando para casa, ouviu alguém chamá-lo de Cosme por duas vezes (enquanto Dr. Jekyll bebia uma poção para libertar Hyde, para Marcos libertar Cosme bastou um balde de água suja). Era Ángela que estava radiante, mas despenteada e suada, diferente em relação a quando Marcos a conheceu. Inesperadamente, ela se aproximou o abraçou, beijou mordendo-lhe os lábios e depois foi embora. Essa atitude deixou Marcos intrigado, por que Ángela teve essa atitude de beijar Cosme?

Posteriormente, Marcos e Ángela marcam um encontro para conversar e tentar esclarecer o ocorrido do beijo. Ele chegou ao local atrasado, propositalmente, e ficou a observá-la pelo lado de fora.

Sua paixão excessiva por simetria a fez sentar em frente a um espelho, em frente a duas cadeiras vazias [...] E, em seguida, enquanto um suor frio começava a escorrer da minha testa, compreendi chocado que naquela mesa de canto, em frente a Ángela e as duas cadeiras que me aguardavam, não havia existido jamais um espelho. (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 186-187)⁷²

Era Eva, a irmã gêmea de Ángela, sentada a sua frente. Ela parecia ser o oposto em aparência e no jeito de ser, “Sua semelhança tinha algo de indignante, indecente, obsceno [...]” (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 188)⁷³. Durante toda a narrativa, até este momento, a obsessão de Ángela ficou oculta. Ela assume toda a culpa para Marcos e explica que contou para a irmã sobre ele e seu irmão Cosme. Eva, talvez, após a descrição da irmã, tenha identificado-se com o jeito de Cosme.

Marcos questiona-se sobre a necessidade de tudo o que aconteceu. Para ele, seu helicon é o símbolo do seu pesadelo. A narrativa termina com Marcos ligando para a casa das

⁷² *Su desaforada pasión por la simetría la había conducido a sentarse frente al espejo, junto a dos sillas vacías [...] Y enseguida, mientras un sudor frío empezaba a deslizarse por mi frente, comprendí consternado que en aquella mesa de rincón, frente a Ángela y las dos sillas que me aguardaban, no había existido jamás un espejo.*

⁷³ *Su parecido tenía algo de indignante, indecente, obsceno [...].*

gêmeas. Ángela atende e pergunta se é o Marcos, ele nega e pede para falar com Eva. A narrativa termina em aberto. Poderíamos supor que o personagem apaixonou-se por Eva. Ela que lhe deu um beijo selvagem, com uma mordida, e que caminha desarrumada e suada. Talvez, Marcos tenha se identificado com Eva e, no fim, começou a aceitar o seu lado Cosme de ser.

“*Helicón*” traz o tema do duplo com um certo tom de humor, considerando a forma como Ángela trata o tema, pelo comportamento de Marcos e pelas confusões criadas por gêmeos verdadeiros e existentes (Ángela e Eva) e frutos de criação (Marcos e Cosme). Sobre o duplo neste conto, podemos considerar o que afirma HERRERO CECILIA,

O tema dos “gêmeos” ou das semelhanças entre irmãos gêmeos apresenta um certo paralelismo com o “duplo exterior”[...] A este tema é necessário acrescentar a figura do “duplo por confusão” ou por uma desconcertante “repetição” de outro indivíduo, ou seja: o tema do Sósia ou do indivíduo que parece um “duplicado” de outro indivíduo com quem se confunde. O “duplo por confusão” surgiu também na mitologia grega e na literatura latina [...]. (HERRERO CECILIA, 2011, p. 31)⁷⁴

Antes há confusão por meio de Marcos e Cosme, que são a mesma pessoa; e depois por meio de Ángela e Eva. Marcos é consciente de que não tem dupla personalidade. Ele cria Cosme para não ser julgado pelas outras personagens por ter um prazer estranho.

Esse, diferente dos outros contos do *corpus*, não é fantástico. A narrativa não apresenta nenhum fenômeno sobrenatural ou que não tenha uma explicação. Com base em Roas (2011, p. 45-46), o fantástico somente se produz quando o impossível entra em conflito com o contexto, caso contrário este não ocorre, “[...] o fantástico é a única categoria literária (estética) que não pode funcionar sem a presença do impossível.” (ROAS, 2011, p. 46)⁷⁵. Neste conto não acontece o conflito entre real e impossível. Mas, ainda que não seja fantástico, o conto, no início, apresenta um certo mistério e traz alguns recursos usados pelo

⁷⁴ El tema de la «gemelidad» o de las semejanzas entre hermanos gemelos presenta un cierto paralelismo con el «doble exterior» [...] A este tema hay que añadir la figura del «doble por confusión» o por una desconcertante «repetición» de otro individuo, es decir: el tema del Sósia o del individuo que parece un «duplicado» de otro individuo con el que se le confunde. El «doble por confusión» ha surgido también en la mitología griega y en la literatura latina [...]

⁷⁵ [...] lo fantástico es lá única categoría literaria (estética) que no puede funcionar sin la presencia de lo imposible.

fantástico como: o uso abusivo do álcool que provoca esquecimento, o espelho para representação da imagem distorcida.

Além de trazer o tema do duplo, o conto explora de uma maneira, ainda que simples, o misticismo ao redor da figura dos gêmeos, por meio da conversa de Ángela com Marcos. Conversa que começa com as bananas gêmeas e termina em um nível superior, abordando a relação entre os gêmeos e o que envolve a alma, com base na morte das irmãs gêmeas anunciada no jornal.

Em suma, “*Helicón*” traz a questão da identidade de pessoas que são gêmeas e uma reflexão sobre até onde vai a semelhança entre os dois irmãos. A criação de uma nova identidade para ocultar outra. E o tratamento do tema dentro do contexto da narrativa.

6. 4 “*La mujer de verde*” (1994)

“*La mujer de verde*” foi publicado no livro *Con Agatha en Estambul* no ano de 1994. Duas histórias são contadas neste conto. A primeira história, que abordaremos primeiro, é contada por uma narradora personagem. A segunda é construída e interpretada por nós, leitores, a partir de um elemento surpresa ao final do conto; um parágrafo no qual é relatada uma lembrança e/ou delírio da personagem narradora que nos oferece, de forma confusa, algumas revelações.

A primeira história é contada por uma narradora, cujo nome não nos é revelado, que sempre se encontra com uma mulher vestida de verde, para ela muito parecida com sua secretária Dina Dach.

A narradora personagem trabalha em uma grande empresa, tem uma rotina estressante com muito trabalho e está contando os dias para a passagem do natal. Após as festas natalinas, faria uma viagem para Roma, onde estava seu chefe e suposto amante; o responsável pelos preparativos para abertura de uma filial da empresa no país.

Este conto, assim como os analisados anteriormente, também começa com uma frase que instiga a continuidade da leitura e nos oferece uma pista de seu mistério: “ – Sinto muito- diz a moça- A senhora confundiu-se.” (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 285)⁷⁶. A narradora personagem faz uma confusão, acreditou ver sua secretária na rua, mas não era ela. Depois, tenta se convencer de que a tal mulher não poderia ser Dina porque esta era educada e eficiente, o oposto daquela mulher a quem ela descreve da seguinte maneira:

Vestida com um traje de seda verde em pleno mês de dezembro. Um traje de festa, decotado, leve... E um colar violeta. Indiferente ao frio, ao tráfego, às pessoas. Não digo mais nada. A evidência de que confundi aquela moça com uma demente faz me rir. (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 286)⁷⁷

A descrição acima mostra um comportamento estranho, a mulher vestida em desacordo com o clima e ignorando as pessoas ao seu redor. Afinal, quem era essa mulher e por que agia dessa forma?

Em um outro momento, a narradora personagem vai a um jantar de negócios. Durante o jantar, inventa uma desculpa e diz que precisa se retirar da mesa para fazer uma ligação. Ao invés de dar o telefonema, vai ao banheiro onde, novamente, vê a mulher de verde, como relata a seguinte citação:

Mas não vou ao telefone e sim ao banheiro. Molho o rosto, seco com papel toalha e, então, quando me disponho a retocar a maquiagem, vejo-a outra vez [...] ela esteve lá. Vi-a com toda nitidez. Seu vestido verde, o colar violeta, o olhar frio e enigmático [...] e ela, uma sombra verde, passando como um vapor pelo espelho [...] um olhar de ódio. (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 287-288)⁷⁸

76 – *Lo siento- dice la chica-. Se ha confundido usted.*

(Neste trabalho, todas as traduções de citações do conto “*La mujer de verde*” são de nossa autoria)

77 *Vestida con un traje de seda verde en pleno mes de diciembre. Un traje de fiesta, escotado, liviano... Y un collar violeta. Indiferente al frío, al tráfico, a la gente. No digo nada más. La evidencia de que he confundido a aquella chica con una demente me hace sonreír.*

78 *Pero no me dirijo al teléfono sino al baño. Me mojo la cara, me seco con una toalla de papel, y entonces, cuando me dispongo a retocar el maquillaje, la veo otra vez [...] ella ha estado allí. La he visto con toda nitidez. Su vestido verde, el collar violeta, la mirada fría y enigmática [...] y ella, una sombra verde, pasando como una exhalación por el espejo [...] una mirada de odio.*

Novamente, viu a mulher, mas dessa vez, por meio do espelho, ela tinha um olhar de ódio. A narradora personagem chega a duvidar do que viu porque abusou da bebida alcoólica durante o jantar. E questiona-se como e que hora a mulher conseguiu entrar no banheiro.

Durante o conto, como veremos, a personagem verá essa mulher várias vezes e sempre destacará o vestido verde e o colar violeta. E ainda que Dina Dach, sua secretária, negue que seja ela, a narradora ficará cada vez mais intrigada com as aparições dessa mulher.

Por conta dessas aparições, a narradora personagem começa a observar Dina e a testá-la para tentar descobrir se há uma relação entre ela e a mulher misteriosa. Passa o dia observando-a, controlando suas chamadas telefônicas, mas não consegue descobrir nada. Depois conclui que não há provas de que a secretária tenha uma vida dupla. Dina Dach nega ser a tal mulher, mas a personagem não se convence e segue com sua suspeita.

Dina passa a ser sobrecarregada de trabalho por sua superior, a narradora personagem, esta começa a ditar-lhe umas cartas sem importância somente para ter a oportunidade de observá-la. Enquanto Dina escreve as cartas, a mulher decide abrir a janela para ventilar o ambiente, mesmo fazendo um dia muito frio. Ao olhar pela janela depara-se com a mulher de verde:

[...] Lá está ela. Apesar de não acreditar em meus olhos, lá está a mulher. Na esquina da frente [...] Parece uma mendiga. A alça do vestido cai sobre um de seus ombros. Está despenteada, encolhida, diria que de um momento para outro iria morrer de frio. E tem o braço levantado [...] que a mão não aponte para ninguém além de mim. Aqui, no quinto andar, inclinada na janela do meu escritório. (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 289)⁷⁹

A narradora personagem vê, novamente, a tal mulher. Esta parecia uma mendiga e parece estar com o braço levantado em sua direção, como se estivesse tentando mostrar algo. Nesse momento, ela tem as duas ao alcance dos seus olhos, a mulher de verde, que está na rua, e Dina que está em sua sala.

⁷⁹ [...] ella está allí. Aunque no de crédito a mis ojos, la mujer está allí, en la esquina de enfrente [...] Parece una mendiga. El tirante del vestido cae sobre uno de sus ombros. Está despeinada, encogida, se diría que de un momento a outro va a morirse de frío. Y tiene el brazo alzado[...] que la mano no apunte hacia nadie más que hacia mí. Aquí, en el quinto piso, asomada a la ventana de mi despacho.

Conforme avança a narrativa, a narradora personagem consegue observar mais detalhes da mulher de verde. Logo, pede para Dina aproximar-se da janela e aponta para onde está a mulher, mas Dina irritada, por estar trabalhando muito, ultrapassando seu horário, diz não ver nada. Para a narradora, “[...] o olhar irritado de Dina Dachs faltou muito pouco para transformar-se no da mulher de verde. Um olhar frio, enigmático. Um olhar de ódio.” (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 291)⁸⁰. Ver as duas simultaneamente e ter certeza de que Dina Dachs não leva uma vida dupla, não é o suficiente para que desista de pensar na mulher de verde. A narradora personagem passa a viver os próximos dias em função de uma aparição da tal mulher, mas ela não aparece. Enquanto isso, ela transfere todo o seu trabalho para Dina.

Um dia, a narradora personagem começa a sentir um mal-estar, sente-se adoentada, mas mesmo assim não desiste da mulher de verde. Enquanto se queixa do frio, por mais uma vez vê a mulher de verde, “Lá em baixo está a mulher [...] Com o braço sempre levantado em minha direção.” (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 292)⁸¹. A estranha aparição desta mulher por repetidas vezes, que possui uma considerável semelhança com Dina, torna-se uma obsessão da narradora personagem.

Todo dia 23 de dezembro, a narradora personagem faz compras de presentes para os funcionários, é uma tradição na empresa. Quando os funcionários voltam ao trabalho no dia 27 de dezembro, encontram em suas mesas, cada um, seu presente. Após fazer a compra dos presentes, a narradora personagem caminha pela rua observando a decoração natalina e as vitrines quando, após alguns dias sem aparições da mulher de verde, a vê outra vez. Pensa que pode estar louca e começa a rir de si mesma. Ela segue a mulher até um beco sem saída, então consegue vê-la melhor e descreve-a da seguinte maneira:

[...] se vira e sorri. Mas não é um sorriso, sim uma careta. Um rictus terrível. E sobre tudo seu hálito. Um mau cheiro que me envolve, me enjoa, me confunde os sentidos [...] Agora, já sei quem é essa mulher. E volto a pensar em Dina. Pobre Dina Dachs. Presa em seu escritório, voltando ao seu apartamento, passeando pela rua. Porque Dina, esteja onde estiver neste momento, ignora que está morta há muito tempo. (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 294)⁸²

80 [...] la mirada de irritación de Dina Dachs le falta muy poco para convertirse en la de la mujer de verde. Una mirada fría, enigmática. Una mirada de odio.

81 Allí abajo está la mujer [...] Con el brazo alzado, siempre hacia mí.

82 [...] se vuelve y sonríe. Pero no es una sonrisa, sino una mueca. Un rictus terrible. Y sobre todo un aliento. Una fetidez que me envuelve, me mareja, me nubla los sentidos [...] Ahora ya sé quién es esa mujer. Y vuelvo a pensar en Dina. Pobre Dina Dachs. Encerrada en su despacho, regresando a su piso, paseando por la calle. Porque Dina, se encuentre donde se encuentre en estos momentos, ignora todavía que está muerta desde hace mucho tiempo.

Nesse momento, a narradora personagem consegue observá-la melhor e percebe que esta mulher está morta há muito tempo e possui uma expressão feia, como uma careta ou um sorriso estranhamente forçado; e continua a associá-la com Dina, “A mulher de verde é Dina morta.” (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 295)⁸³. Por um instante, supõe que Dina caminha por todos os lugares sem saber que está morta, mas logo pensa que ela ainda pode estar viva e cogita a possibilidade de fazer algo para impedir sua morte.

Dia 24 à noite, volta ao escritório para deixar os presentes dos funcionários em suas respectivas mesas. Ao chegar, identifica uma luz acesa; Dina ainda está trabalhando. A narradora personagem busca palavras para conseguir explicar a Dina o que está acontecendo e o que pode vir a acontecer. Começa a questionar:

Como fazê-la entender que o tempo, às vezes, não é regido pelos cálculos habituais? Talvez, tudo seja um engano. Vemos as coisas como nos ensinaram ver. Sua mesa de trabalho, por exemplo... Podemos ter certeza que é uma mesa, com quatro pernas e uma tábua? Quem poderia afirmar que dentro de um quarto de hora estará ela do outro lado da cidade? O que são quinze minutos senão uma convenção? Uma forma de medir, classificar, sujeitar ou dominar aquilo que nos escapa, o que não compreendemos. Um ardil para nos tranquilizar, para não formularmos muitas perguntas... (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 296)⁸⁴

A narradora personagem persiste na tentativa de prevenir sua secretária, mas não consegue convencê-la. Dina fica indignada com a postura de sua superior e prepara-se para ir embora, é véspera de Natal e tem compromisso. A secretária pega sua bolsa com um gesto agressivo, nesse gesto, seu casaco fica entreaberto, é possível ver seu vestido de seda verde. A narradora personagem, perseguida pela mulher de verde, criou uma obsessão pela identidade dessa mulher e o que ela representava. Cada vez torna-se maior sua certeza de que ela e Dina são a mesma pessoa e isso a deixa, se assim podemos dizer, extremamente ansiosa e eufórica para livrar a secretária do fim trágico que a espera.

83 *La mujer de verde es Dina muerta.*

84 *¿Cómo hacerle entender que el tiempo, a veces, no se rige por los cálculos habituales? Quizá todo sea un engaño. Vemos las cosas como nos han enseñado a verlas. Su mesa de trabajo, por ejemplo... ¿Podemos estar seguros de que es una mesa, con cuatro patas y un tablero? ¿Quién podría afirmar que dentro de un cuarto de hora estará ella al otro lado de la ciudad? ¿Que son quince minutos sino una convención? Una forma de medir, encasillar, sujetar o dominar lo que se nos escapa, lo que no comprendemos. Un ardid para tranquilizarnos, para no formularnos demasiadas preguntas...*

Mas Dina fica cada vez mais nervosa; em determinado momento, tira o casaco e a narradora constata: “Agora, é a mesma mulher que encontro continuamente nos últimos dias. Falta-lhe somente um detalhe: um pequeno acessório que deve estar guardado em algum lugar. Imagino colocando o colar no elevador diante do espelho. No táxi. No banheiro do escritório.” (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 297)⁸⁵. As duas personagens ficam abaladas por motivo de toda a discussão. A personagem não desiste de convencer Dina a não sair vestida daquela forma e tenta, agora, descobrir onde está o colar violeta que a mulher de verde usava. Começou, euforicamente, a revistar Dina Dachs, a procurar o colar, mas não o encontra. Enquanto é revistada, Dina olha para com um olhar de espanto e seu corpo desliza junto ao da narradora personagem. Dina está morta. O conto termina com o seguinte parágrafo:

E olho minhas mãos enluvadas. Ainda tremendo, ainda possuídas por uma força da qual acreditava não ser capaz. E logo, a Dina, no chão, com os mesmos olhos desorbitados pelo terror, pelo espanto, pelo que ela deve ter acreditado ser a visão da loucura. Mas Dina está imóvel. Vestida de verde. Traje verde. Traje verde, sapatos verdes... E somente agora, tomando distância, observo um círculo arroxado em torno de sua garganta e compreendo friamente que não lhe falta nada. “Ainda está cedo”, digo em voz alta apesar de ninguém me ouvir. “Mas amanhã, depois de amanhã, será um colar violeta. (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 298)⁸⁶

Com a personagem contemplando a mulher de verde, agora Dina Dachs, a quem ela matou estrangulada.

Esta primeira história, a versão da narradora personagem, permite-nos fazer a seguinte interpretação: “*La mujer de verde*” é um conto narrado em primeira pessoa, onde a narradora personagem presencia a duplicação de outra pessoa, de sua secretária Dina Dachs. O duplo no conto traz a antecipação da morte, traz uma premonição da morte de Dina que será provocada pela narradora personagem. Esta, ao final do conto, conseguiu entender o que a mulher de

⁸⁵ *Ahora es la misma mujer con la que encuentro continuamente en los últimos días. Sólo le falta un detalle: un pequeño accesorio que debe tener guardado en algún lugar. La imagino en el ascensor colocándose el collar ante el espejo. En el taxi. En el baño de la oficina.*

⁸⁶ *Y miro mis manos enguantadas. Aún temblorosas, aún poseídas por una fuerza de la que nunca me hubiera creído capaz. Y luego a Dina, en el suelo, con los mismos ojos desorbitados por el terror, por el espanto, por lo que ella ha debido de creer la visión de la locura. Pero Dina está inmóvil. Vestida de verde. Traje verde. Traje verde, sapatos verdes... Y sólo ahora, incorporándome despacio, observo un cerco amoratado en torno a su garganta y comprendo con frialdad que no le falta nada. «Todavía es pronto», digo en voz alta a pesar de que nadie pueda escucharme. «Pero mañana, pasado mañana, será un collar violeta.»*

verde anunciava, a morte de Dina. Mas não conseguiu interpretar seu gesto de apontá-la como a assassina; quando a via com os braços esticados em sua direção, como se quisesse mostrar algo. O olhar de ódio da mulher de verde, descrito pela personagem narradora, justifica-se com o desfecho do conto. Rank (1939) afirma que “[...] a significação do Duplo como presságio de morte pertence a uma fase mais avançada da crença na alma, e que é reconhecida e aceita a idéia de que a morte é invencível.” (p. 104).

Nessa narrativa, o duplo funciona como presságio e, também, representa o próprio fato, o assassinato. A personagem, na tentativa de evitar a tragédia de Dina, acaba ela mesma provocando-a. Com base nessa interpretação, é possível retomar Rosset (2008). O autor discute sobre o homem, frente a previsão do oráculo, tentar de todas as formas livrar-se da tragédia.

Se acontece de estarmos prevenidos de antemão desta necessidade inerente a todo acontecimento, e logo teoricamente capazes de impedi-lo, o destino responderá com um estratagema que frustrará a tentativa de esquiva e, às vezes, até se divertirá – eis sua ironia – em transformar a esquiva no próprio meio de sua realização, de modo que, em tais casos, aquele que procura impedir o acontecimento temido se torna o agente de sua própria desgraça [...]. (ROSSET, 2008, p. 29)

Nesse caso, de previsão de uma tragédia e de tentativa de evitá-la, o autor afirma que os fatos acontecem como se fossem desdobrados, sem que se desdobrem efetivamente. Considerando a afirmativa de Rosset (2008), no conto, o duplo exerceria o papel do oráculo.

No que se refere ao duplo, esse conto apresenta “o duplo objetivo”, quando o indivíduo presencia a duplicação alheia. Herrero Cecilia (2011, p. 28) afirma que esse tipo de duplo tem seu encanto especial e, também, pode ser fascinante, mas é pouco frequente na literatura fantástica. Para o autor “o duplo objetivo” traz, principalmente a problemática da relação entre o sujeito frente ao mundo onde vive (não a problemática do sujeito frente a si mesmo como o “duplo subjetivo”). “O personagem, confrontado frente um 'duplo objetivo' que parece uma cópia idêntica de outro indivíduo, vai perguntar se as leis ordinárias do mundo foram perturbadas, se essa perturbação provém de uma intenção oculta [...]”

(HERRERO CECILIA, 2011, p. 28)⁸⁷. O duplo de Dina leva a narradora personagem a questionar-se sobre o funcionamento do mundo.

As aparições dessa mulher vestida de verde, um elemento estranho, trata-se de uma manifestação do fantástico na narrativa. E, diante das aparições desse elemento estranho, a narradora personagem formula várias perguntas relacionadas ao funcionamento do mundo. Podemos considerar, os questionamentos da personagem, uma reflexão sobre o próprio fantástico; este desafia os limites do nosso conhecimento. O fantástico confronta o possível com o impossível, provocando dúvidas em relação ao que consideramos como real. Será que as coisas são como vemos?

O fantástico está literalmente unido ao duplo neste conto, na primeira história. A mulher de verde é o duplo de Dina Dachs e, ao mesmo tempo, é um fenômeno inexplicável que confronta o real e o impossível.

Agora, depois de analisar a primeira história, passaremos para a interpretação da segunda. Esta é revelada no seguinte momento: a narradora personagem tem uma lembrança e/ou um delírio, relatado em um parágrafo, enquanto revista Dina Dachs, que olha com espanto e escorrega junto ao seu corpo. Tomemos, então a seguinte citação:

[...] E ouvirei rumores, passos, sentirei frio. A conta de luz, um bloco de notas, uma carta... *Querido Eduardo...* Palavras que lembro bem porque são de Dina. *Não deixa de observar-me, de seguir-me a toda hora, de atormentar-me com sua presença...* E outras que reconheço, ainda mais, porque são minhas, embora a carta leve a assinatura de Dina Dachs e eu não ousei, jamais, formulá-las por escrito. *Penso no Trastevere. Em nosso apartamento em Trastevere, nos dias que faltam para nos encontrarmos em Roma...* Recordações que não recordo. [...] Promessas de amor misturadas com ruídos de passos, chaves, portas que se abrem [...] um homem de jaleco branco dizendo-me: “Você está esgotada. Acalme-se” [...] Mas isto só ocorrerá daqui dois dias. (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 298).⁸⁸

87 El personaje, confrontado ante un «doble objetivo» que parece una copia idéntica de outro individuo, se va a preguntar si las leyes ordinarias del mundo han sido perturbadas, si essa perturbación proviene de una intención oculta [...].

88 [...] Y oiré rumores, pasos, sentiré frío. La factura de la luz, un bloc de notas, una carta... *Querido Eduardo...* Palabras que recuerdo bien porque son de Dina. *No deja de observarme, de seguirme a todas horas, de mortificarme con su presencia...* Y otras que reconozco aún más porque son mías, aunque la carta lleve la firma de Dina Dachs y yo no me haya atrevido jamás a formularlas por escrito. *Pienso en el Trastevere. En nuestro piso en el Trastevere, en los días que faltan para que nos encontremos en Roma...* Recuerdos que no recuerdo. [...] Promesas de amor entremezcladas con ruidos de pasos, llaves, puertas que abren [...] un hombre con bata blanca diciéndome: «Está usted agotada. Serénese». [...] Pero esto no ocurrirá hasta dentro de dos días.

A citação acima compõe o parágrafo que revela o elemento surpresa. Nele, é possível constatar que a personagem não possui uma boa saúde mental. Sua exposição dos fatos é confusa e, ao final, valendo-se do tempo futuro, a narradora personagem revela, o que podemos supor, sua internação em um hospital psiquiátrico.

Esse momento da narrativa nos expõe a uma segunda história e interpretação. No parágrafo citado, a narradora personagem, de uma forma não muito clara, expõe suas impressões em relação a Dina e Eduardo. Ela parece intuir que Dina e Eduardo possam manter uma relação. Podemos considerar, então, que em sua narrativa, ela fantasia ser amante de Eduardo, quando a verdadeira amante é Dina. Diante disso, interpretamos que a personagem desejava Eduardo e na tentativa de impedir a união dele com Dina, por ter ciúmes, acabou cometendo o assassinato; seu plano, frustrado, desencadeou uma tragédia.

Em algumas passagens do conto, a narradora personagem expressa sua admiração por Dina e, também, queixa-se do excesso de trabalho e da falta de alguém para conversar. Mas até a leitura do parágrafo da revelação, esses detalhes passam despercebidos. Somente após toda a leitura, é possível interpretar que, talvez, essas passagens mostram inveja em relação a Dina e caracterização da personagem narradora, como uma pessoa solitária e abalada psicologicamente.

A narradora personagem interfere no tempo quando recompõe os fatos ocasionando um desdobramento; então, Dina e a mulher de verde (Dina morta) apareceriam juntas somente em sua narrativa, ou seja, pode ser que Dina, quando viva, não soubesse de nada a respeito da mulher de verde.

Logo, sua narrativa é produto de uma mente doente, perturbada pelo remorso. A narradora personagem organiza sua narrativa depois dos acontecimentos. E, durante sua recomposição dos fatos, ela manipula a narrativa e nós, leitores, por meio da obsessão pela mulher de verde. Assim, durante a narrativa, as aparições da mulher de verde, talvez, sejam resultado de uma manipulação das lembranças para justificar o assassinato.

Concluimos, então, que este conto oferece duas histórias, sendo que uma está oculta. A primeira história, da narradora personagem, apresenta o duplo e o fantástico em uma narrativa que mantém até o fim o mistério acerca da identidade de um duplo que representa o presságio da morte. Em *“La mujer de verde”* o duplo não provoca uma reflexão na

personagem duplicada, mas provoca uma reflexão sobre o funcionamento do mundo na narradora personagem. Por outro lado, a segunda história é uma suposição, é construída pelo leitor a partir de um parágrafo que oferece informações de uma forma confusa; assim, permanece a dúvida em relação à veracidade dos fatos. Nessa versão, o duplo é fruto do desdobramento do tempo que ocorre a partir da recomposição dos fatos feita por uma mente doente, atormentada pelo remorso.

6. 5 “*La fiebre azul*” (2006)

O conto “*La fiebre azul*”, publicado em *Parientes pobres del diablo* no ano de 2006, apresenta uma ambientação mais misteriosa porque, além do duplo, há uma lenda que ronda entre as personagens do conto. A narrativa traz a história do narrador personagem (seu nome não é revelado), um negociante de obras de arte falsificadas, que hospeda-se no hotel “Masajonia”, localizado em um povoado na África, por causa do seu trabalho. Nesse hotel, algo de estranho se passa com o personagem durante a noite. Quando ele acorda no dia seguinte, fica em dúvida se o que aconteceu foi real ou se sonhou que estava dormindo. Sai em busca informações com a população local, mas não consegue um resultado satisfatório pois, segundo o padre Berini, esse 'mal' ataca somente estrangeiros.

O conto começa com o personagem relatando não recordar quem lhe informou sobre o hotel “Masajonia”, se foi o holandês, com quem fecharia negócio, ou se era uma informação que corria entre os estrangeiros. Logo, informa que este hotel tinha uma particularidade: todos os quartos tinham o mesmo número, 7. E descreve: “Meu quarto era o número sete. Todos os quartos no Masajonia tem o mesmo número: sete. Mas nenhum cliente se confunde. Os quartos, cinco ou seis no total- não tenho certeza- destacam seu número no alto da porta. Nenhum sete se parece a outro sete. (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 379)⁸⁹.

⁸⁹ *Mi habitación era la número siete. Todas las habitaciones en el Masajonia tienen el mismo número: el siete. Pero ningún cliente se confunde. Las habitaciones, cinco o seis en total -no estoy seguro-, lucen su número en lo alto de la puerta. Ningún siete se parece a otro siete.*

(Neste trabalho, todas as traduções de citações do conto “*La fiebre azul*” são de nossa autoria)

Para considerarmos um significado para o número sete, respeitando o contexto do conto, nos baseamos em Chevalier & Gheerbrant (1993), *Dicionário de símbolos*. Sobre o sete definem:

[...] Certos setenários são símbolos de outros setenários. Assim, a rosa de sete pétalas evocaria os sete céus, as sete hierarquias angélicas, todos os conjuntos perfeitos. O sete designa a totalidade das ordens planetárias e angélicas, a totalidade das moradas celestes, a totalidade da ordem moral, a totalidade das energias, principalmente na ordem espiritual. Era, para os egípcios, símbolo da vida eterna. Simboliza um ciclo completo, uma perfeição dinâmica. Cada período lunar dura sete dias e os quatro períodos do ciclo lunar (7x4) fecham o ciclo. O sete indica o sentido de uma mudança depois de um ciclo concluído e de uma renovação positiva. (p. 826)

Em “*La fiebre azul*”, podemos considerar o 7 como a simbologia de um ciclo que acaba por acarretar uma mudança e uma renovação. No conto, essa mudança e renovação acontecem para as personagens que se hospedam no hotel “Masajonia”, como comprovaremos no decorrer da análise.

Seguindo com a leitura, para o personagem a hospedagem não era ruim. Por poucas vezes que esteve na África sentiu-se tão bem em um quarto de hotel. O Masajonia era térreo, simples e limpo. A vida ali parecia tranquila, mas somente em aparência. Logo o narrador personagem faz uma antecipação:

[...] Os que ocuparam qualquer um dos setes entenderão em seguida do que falo. Ali há... *algo*. Agora sei o que é: chama-se Heliobut. Os nativos o conhecem assim, o Heliobut, e quando o mencionam, coisa que não ocorre com frequência, o fazem invariavelmente em voz baixa, como se temessem despertar poderes adormecidos ou enfrentar o que não compreendem [...] (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 380)⁹⁰

A partir desse momento, o narrador personagem implanta o mistério na narrativa. E lavamos, leitores, a questionar, junto com ele, o significado de “Heliobut” e por que do medo em pronunciar esta palavra.

90 [...] Los que han ocupado cualquiera de los sietes entenderán enseguida de lo que hablo. Allí hay... *algo*. Ahora sé lo que es: se llama Heliobut. Los nativos lo conocen así, el Heliobut, y cuando lo mencionan, cosa que no ocurre con frecuencia, lo hacen invariavelmente a media voz, como si temieran despertar poderes dormidos o enfrentarse a lo que no comprenden [...].

Quando o narrador vai a um bar chamado “Wana Wana”, fica sabendo que todos os estrangeiros, chamados pelos nativos de brancos ou europeus, hospedavam-se no Masajonia. Fazia três dias que o narrador personagem estava hospedado no hotel, tudo estava bem sentia-se descansado. Esperava o aparecimento de um holandês com quem fecharia um negócio.

Uma manhã, quando saía do hotel, ouviu duas estrangeiras conversando e uma delas, a voluntária, comentava como dormira bem aquela noite, até sonhou que dormia. A fala da estrangeira chamou a atenção do personagem, que relembrou: “Então tive uma sensação estranha, tive um lampejo de memória. Vi a mim mesmo sentado na poltrona olhando como dormia. A imagem não tinha nada de inquietante, pelo contrário. Pareceu-me curiosa. Até comovente. Eu e a moça, cada um em seu sete, tivemos o mesmo sonho.” (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 383)⁹¹. Como duas pessoas, hospedadas no mesmo hotel, podem ter a mesma sensação de bem estar durante o sono? O personagem, a princípio, não dá muita atenção ao ocorrido, mas algo estranho aconteceu, ele dormiu um sono profundo e se viu dormindo, como?

O narrador personagem, saindo do hotel, segue para o bar Wana Wana, onde conhece o padre Berini (que tinha olhos azuis). Berini conhece tudo sobre o lugar e a todos, inclusive Van Logan, o holandês quem o negociante espera. O narrador personagem vê então a oportunidade de esclarecer suas dúvidas sobre o Heliobut. O padre pergunta se está dormindo bem, ele confirma que sim. Segundo Berini, Heliobut não tem um significado específico e está alojado no Masajonia. O padre define: “ – O Heliobut- disse em voz baixa- é um estado de ânimo. Uma depressão. Uma doença. Me entende?” (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 386)⁹². E, segundo o padre, ataca somente estrangeiros, mas os nativos têm medo porque algumas vezes os brancos, tomados pelo Heliobut, voltam-se contra eles.

O Heliobut é algo que não se consegue explicar com exatidão, parece inexplicável. Conforme a narrativa avança, o personagem consegue algumas informações sobre esse *algo*, mas o mistério, o inexplicável continua a crescer no conto.

⁹¹ *Entonces tuve una extraña sensación, un atisbo de recuerdo. Me ví a mí mismo sentado en el sillón mirando cómo dormía. La imagen no tenía nada de inquietante, todo lo contrario. Me pareció curiosa. Conmovedora, incluso. La chica y yo, cada uno en su siete, habíamos soñado lo mismo.*

⁹² *– El Heliobut- dijo en voz muy baja- es un estado de ánimo. Una depresión. Una enfermedad. ¿Me entiende?*

O personagem, ao fim do dia, volta ao hotel e fica em seu quarto relembrando as conversas e momentos do dia: a conversa das estrangeiras, a conversa com o padre Berini e com o seu amigo pintor De la Motte, hospedado no mesmo o hotel. Pensa e tenta formular uma explicação para esse *algo* (palavra usada pelo personagem) que ataca somente os estrangeiros. Percebe-se que começa a ficar impaciente e, talvez, um pouco nervoso com essa situação, o Heliobut e o holandês que não aparece para fecharem o negócio e ele poder ir embora.

Toda essa reflexão acontece durante a noite. O personagem, dessa vez, não consegue dormir e está sentado na poltrona em seu quarto refletindo sobre o seu dia quando teve a sensação de que não estava sozinho: “[...] E compreendi que não estava sozinho [...] Como e quando tinha entrado no meu quarto?” (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 394)⁹³. A lâmpada acesa iluminava apenas o local onde estava sentado, assim o intruso estava em meio a escuridão. O personagem começa a pensar como ele poderia ter entrado no quarto, que a todo momento ficou trancado. Ele pensava, mas seu corpo estava paralisado, não sentia seus membros nem seu coração. Então, começa a observar o homem que parece dormir e o descreve:

Era um homem pequeno, insignificante [...] Em um momento, o adormecido virou-se e eu me apoiei no criado-mudo para não cair. Aquele homenzinho insignificante, pequeno, desprezível... era eu mesmo! Um fraco rodeado pela imensa mosquiteira. Uma ninharia, ridículo, uma miniatura. O homem não era nada. Era eu! E eu não era nada.(FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 396)⁹⁴

Aparece na narrativa o duplo. Este não representa nenhuma ameaça, pelo contrário, o narrador personagem, tendo uma visão de si mesmo, fica surpreso e menospreza-se considerando-se um nada, um homem insignificante. Nesse ponto da narrativa, o negociante observa o outro, que é ele mesmo dormindo, seu duplo. Presenciamos na narrativa o duplo associado a um fenômeno sobrenatural, o fantástico. Roas (2011) afirma que

93 [...] *Y comprendí que no estaba solo [...] ¿Cómo y cuándo había entrado en mi cuarto?*

94 *Era un hombre pequeño, insignificante[...] En un momento el durmiente se dio la vuelta y yo me apoyé en la mesita de noche para no caer. Aquel hombrecillo insignificante, pequeño, despreciable... ¡era yo mismo! Un alfeñique rodeado por la inmensidad de la mosquiteira. Una nimiedad, una ridiculez, una miniatura. El hombre no era nada. ¡Era yo! Y yo no era nada.*

Outro dos indícios gerais dessa exploração de novos caminhos para a criação do fantástico, em direta relação com o novo paradigma de realidade [...] são os muitos contos onde se dá voz ao Outro, ao ser que cruzou para o outro lado dos limites do real [...]. (p. 168)⁹⁵

Com base em Roas (2011) e no contexto do conto, é possível comprovar que o fantástico confronta o real e impossível por meio dessa duplicação, em que o narrador personagem cruzou os limites do real. Essa passagem do conto, que acabamos de comentar, também nos leva às seguintes perguntas: Quem é o original e quem é o duplo? O narrador personagem que começou a narrar essa história continua o mesmo ou agora é o outro que narra? Essas perguntas, formuladas a partir do duplo e do fantástico no contexto do conto, não possuem uma resposta. Essa é a essência do fantástico, o inexplicável.

Retomando a leitura, o negociante voltou para a poltrona, está mais desperto do que nunca, então começou a pensar: “[...] Não achava uma explicação racional para aquele estranho desdobramento e encontrava-me muito impressionado para resistir [...]” (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 396)⁹⁶. Ele está ciente da duplicação, mas se sente impotente. Seria isso o Heliobut? O narrador personagem passa a noite observando a si mesmo dormindo: “Voltei a estudar-me. Que pouca coisa eu era! Qualquer objeto tinha mais entidade que eu mesmo. As tulipas, luminária de piso, a poltrona. Eu não era nada.” (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 398)⁹⁷. E formulando hipóteses sobre esse estranho ocorrido, mas não encontra explicações que o satisfaçam.

No dia seguinte, diferente dos outros dias, acordou exausto e enxergava tudo azul, como relata a seguinte citação: “Meus olhos cansados pela horrorosa vigília, confundiam objetos, apagavam contornos, produziam a ilusão de que de repente tudo no quarto ficava azul [...] Fechei os olhos. A escuridão também era azul [...]” (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 399)⁹⁸.

95 *Otro de los síntomas generales de esa exploración de nuevos caminos para la creación de lo fantástico, en directa relación con el nuevo paradigma de realidad [...] son los muchos cuentos en los que se le da voz al Otro, al ser que ha cruzado al otro lado de los límites de lo real [...].*

96 [...] *No hallaba una explicación racional a quel insólito desdoblamiento y me encontraba demasiado impresionado para oponerle resistencia [...].*

97 *Volví a estudiarme. ¡Qué poca cosa era! Cualquier objeto tenía más entidad que yo mismo. Las tulipas, la lámpara de pie, el sillón de orejas... Yo no era nada.*

98 [...] *Mis ojos fatigados por la horrorosa vigilia, confundían objetos, borraban contornos y me producían la ilusión de que de pronto todo en la habitación viraba azul [...] Cerré los ojos. La oscuridad era también azul [...].*

No artigo “A semântica das cores na literatura fantástica”, Francisco Vicente de Paula Júnior define:

O azul é a cor da constância, da transcendência, do desejo infinito, das profundezas obscuras, simbolizadas pelo céu e o mar. Para alguns povos, é o mal e a mentira, a ilusão e o sonho. No Alcorão, o azul simboliza o mal por identificar os criminosos. O azul representa o onírico, o surreal, instando em adornos de deuses, em roupas de santos católicos e até mesmo recobrimdo Krishna, que tem a pele interessantemente azul. O azul é a cor da imaterialidade, é a cor do surrealismo. (PAULA JÚNIOR, 2011, p.134)

Com base em Paula Júnior (2011), constatamos que “a cor azul” pode ter vários significados; podemos interpretar que, no conto, o azul pode estar relacionado ao sonho, à ilusão, ao surreal. Talvez, a cor azul esteja relacionada à experiência sobrenatural vivida pelo personagem.

Logo, chegou Van Longan, o holandês. Não querendo mais ficar sozinho no quarto, em decorrência do acontecido na noite anterior, enquanto o holandês mostrava as estátuas e fazia sua proposta, o personagem vestia-se e arrumava as malas, porque assim que terminasse o negócio iria embora. Após arrumar-se, olhou no espelho: “O espelho devolveu-me uma imagem que demorei a reconhecer.” (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 401)⁹⁹; mais uma vez o espelho aparece em um conto, dessa vez o personagem parece não reconhecer sua própria imagem. Após ver-se no espelho, prometeu a si mesmo nunca mais voltar ao Masajonia ou à África.

Os dois homens foram juntos tomar o café da manhã, o personagem narrador continuava a ver tudo azul. Perguntou a Van Logan o que ele sabia sobre o Heliobut e, para ele, era nada mais que superstição dos nativos. A origem da palavra era a fusão do nome dos antigos donos Elliot e Belinda, no hotel havia algumas fotos deles nos corredores. Os antigos donos do hotel voltaram para a Inglaterra com suas duas filhas porque estas tinham contraído uma febre. O narrador personagem não sabia mais o que pensar; ao fim da conversa, Van Logan afirma que o antigo proprietário do hotel chamava sua esposa carinhosamente de “Blue” (azul em inglês). Nesse momento, após a pronuncia da palavra “Blue”, o narrador personagem deixou de ver

99 *El espejo me devolvió una imagen que tardé en reconocer.*

tudo azul. Não podemos deixar de destacar este ocorrido como outro fato estranho que acontece na narrativa e que não possui uma explicação racional.

Ao voltar para casa, o narrador personagem percebe que sua relação com a família não é mais a mesma. Para a família, esposa e filhos, ele estava estranho. Até as empregadas da casa notam algo diferente, uma delas comenta: “– Ao senhor fizeram algo- disse em uma ocasião a equatoriana que estava conosco há vários anos – Uma bruxaria.” (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 406)¹⁰⁰. Seria ele o mesmo homem de antes da viagem?

Enquanto estava em casa, passou por desentendimentos com a esposa, tentou explicar o que havia acontecido na África, mas não conseguiu. Para a esposa e os filhos parecia tudo confuso, foi quando ele pensou que o Heliobut era uma febre azul. Não podemos deixar de fazer a seguinte observação: por mais que o personagem tente encontrar uma explicação para o que aconteceu ele não consegue, assim é o fantástico.

Sobre seu relacionamento com a família, talvez a duplicação o tenha feito perceber que seu papel perante a esposa e os filhos era apenas o de prover o sustento. Um pai que sustenta sua família por meio da venda de arte falsificada. E esta constatação o fez pensar que ali não era o seu lugar. Como a relação com a família não ia bem e ele não estava bem consigo, não era mais a mesma pessoa, decidiu viajar para a China, afim de fazer mais negócios e afastar-se dos desentendimentos. Mas, por empecilhos no meio do caminho, problemas com o voo, foi necessário pegar outro que faria escala em uma cidade na África. Chegando nessa cidade, resolveu voltar ao Masajonia, onde se sentia em casa. Assim termina a narrativa.

Nesse conto, como pudemos comprovar, o duplo não representa uma ameaça para o 'original', mas sua presença gera desconforto e uma preocupação, por parte do narrador personagem, com as outras personagens hospedadas no mesmo hotel. Os acontecimentos no conto instigam algumas perguntas: na verdade, quem é quem? Será que o mesmo homem que estava adormecido na cama e o que estava observando eram a mesma pessoa? A família e as empregadas acharam o personagem diferente, será que houve uma troca?

O número sete, juntamente, com a cor azul podem simbolizar a experiência vivida pelo personagem. Por meio de um fenômeno surreal foi possível ter uma visão de si mesmo, refletir e chegar a considerações em relação ao tipo de pessoa que era.

¹⁰⁰ – *Al señor le han hecho algo – dijo en una ocasión la ecuatoriana que llevaba con nosotros varios años – Una brujería.*

O duplo, que é subjetivo externo nesse conto, traz um personagem que enfrenta a si mesmo, fisicamente, enquanto contempla-se dormindo, mas não acontece uma interação entre o personagem e seu duplo. O que desencadeia o duplo no conto é um fenômeno sobrenatural e, para a personagem, o contato com o duplo provoca uma crise de identidade. O personagem vê a si mesmo e não gosta do que vê. Passa a menosprezar-se.

“*La fiebre azul*” é uma narrativa com uma ambientação misteriosa, na qual o duplo aparece por meio de um evento fantástico, mantida por uma série de fatos inexplicáveis.

6.6 “*El moscardón*” (2006)

O conto “*El moscardón*” foi publicado em 2006, juntamente com “*La fiebre azul*”, no livro *Parientes pobres del diablo*. A narrativa conta sobre Emilia (Emi para os amigos), uma senhora de oitenta e sete anos que teve uma vida solitária e, no momento, convive com as dificuldades da velhice e com a preocupação dos seus sobrinhos com sua saúde.

“*El moscardón*” possui dois narradores. A narrativa é composta por partes que são separadas por espaços em branco. Parte é narrada em terceira pessoa e parte em primeira pessoa, pela senhora Emilia. Os narradores intercalam-se no conto, por exemplo: a primeira parte do conto é narrada pelo narrador em terceira pessoa; ele começa descrevendo Emilia e sua convivência com os sobrinhos. Na segunda parte entra Emilia; sempre sua narrativa está entre parênteses. Ela faz comentários, dá a sua versão dos fatos, faz suas reflexões; tudo relacionado ao que o outro narrador contou anteriormente. Logo, vem o narrador em terceira pessoa narrando outro episódio; em seguida a narrativa da senhora Emilia, e assim sucessivamente. O conto começa e termina narrado em terceira pessoa; em consequência, não temos a versão de Emilia sobre o que foi narrado por último. No decorrer da leitura, procuramos esclarecer, quando importante para a análise, o que é dito por Emilia e o que é narrado em terceira pessoa.

No início, o narrador faz a seguinte descrição de Emilia:

Imaginemos uma velha [...] Perto de completar oitenta e sete anos e sua saúde é como a de um carvalho [...] Todo o mundo – com exceção de seus sobrinhos-- parece, em dias de especial bom humor, um disparate. E o faz saber- ao mundo- sem sair de sua casa, sentada em uma poltrona, com os olhos fixos na pequena tela. “Patetas!”, “Palhaços!”, “Burros!”... Não ignora que não podem ouvi-la, mas se desabafa. (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 449)¹⁰¹

Emilia teve uma vida solitária, não teve filhos e não se casou. Tem a maior consideração pelos sobrinhos que toda semana ou a cada quinze dias vão visitá-la. Como podemos comprovar por meio da citação acima, ela é uma senhora revoltada com o mundo, passa horas em frente a televisão e quando algo não lhe agrada manifesta-se com xingamentos.

Ainda no início, o narrador, além de descrever a velha senhora, também conta um pouco sobre as visitas dos seus sobrinhos. Para ela, os sobrinhos são sagrados, por isso, faz de tudo para não contrariá-los, ainda que seja somente quando estão presentes. Em uma dessas visitas Emilia fez uma torta, segundo ela era de queijo, mas quando os sobrinhos a provaram esta não tinha gosto de nada, “Esqueceu-se do queijo.” (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 450)¹⁰² eles comentaram entre si.

No mesmo dia,

[...] um moscardo entrou pela janela aberta, passou zumbindo pela sala e pousou na televisão, deu uma volta, para, de novo, pousar na tela. Então a tia, esquecida de suas respostas, o olhou com carinho, com familiaridade, como se o conhecesse de toda uma vida e fizesse tempo que não a visitava. – O Anticristo! (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 450)¹⁰³

101 *Imaginemos a una vieja[...] Está a punto de cumplir ochenta y siete años y su salud es de roble [...] El mundo al completo -a excepción de sus sobrinos- le parece, en días de especial buen humor, un disparate. Y se lo hace saber -al mundo- sin moverse de su casa, sentada en un sillón, con los ojos fijos en la pequeña pantalla. «¡Mamarrachos!», «¡Payasos!», «¡Botarates!»... No ignora que no pueden oírla, pero se desahoga.* (Neste trabalho, todas as traduções de citações do conto “El moscardón” são de nossa autoria)

102 *«Se ha olvidado del queso».*

103 *[...] un moscardón se ha colado por la ventana abierta, ha recorrido zumbando la sala para detenerse en el televisor, para rodearlo, para, de nuevo, instalarse en la pantalla. Y entonces la tía, olvidada de sus tomas partido, lo ha mirado con cariño, con familiaridad, como si lo conociera de toda la vida e hiciera tiempo que no*

Esses dois episódios, o da torta de queijo sem queijo e o da tia olhar com carinho o moscardo que pousou na televisão e o chamar de Anticristo, deixaram os sobrinhos um pouco preocupados. Talvez sua saúde física estivesse boa, mas a mental poderia não estar.

A parte seguinte do conto é narrada em primeira pessoa por Emilia, esta começa dizendo: “(A velha sou eu. Vou falar sem rodeios. Pelo menos eles me veem assim, velha [...].” (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 451, grifo nosso)¹⁰⁴. É como se ela respondesse ao que o narrador afirmou anteriormente, “*Imaginemos una vieja [...]*”, e observemos, em destaque, no início de sua intervenção, os parênteses. Em sua narrativa, Emilia justifica que não se sente velha e que, às vezes, confunde-se um pouco, troca as palavras, mas isso somente acontece quando seus sobrinhos estão em casa; por isso faz algumas anotações para ajudar a memória.

Logo, narrado em terceira pessoa, sabemos que Emilia (a quem o narrador chama de “*La vieja*”) machucou-se ao subir no telhado para mexer na antena da televisão, que estava quebrada. Preocupados, os sobrinhos dialogam para entrar em um acordo, de visitá-la com mais frequência ou contratar alguém que lhe ajude e a faça companhia todos os dias. Em seguida, em sua narrativa, a senhora Emilia conta que, na verdade, ela tirou o cabo de energia da televisão da tomada por razão de uma tempestade e esqueceu. Quando foi utilizar a televisão no dia seguinte achou que estava quebrada ou o problema era a antena. Mas não contou nada aos sobrinhos, colocou a culpa na empregada. Percebemos que a senhora Emilia, talvez tenha alguns problemas de memória por causa da idade. Porém, durante suas reflexões, suas narrativas, ela se recorda de tudo, mas não admite aos sobrinhos porque sente-se insegura.

Mais adiante em sua narrativa, a senhora Emilia justifica porque chamou o moscardo de Anticristo. Segundo ela, na sua infância, uma mosca com frequência entrava na sala de aula de religião e pousava na cruz e uma amiga sua, Teresa Torrente, perguntou: “Será o Anticristo?” (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 455)¹⁰⁵. Ou seja, naquele momento ela relembrou um momento da infância, mas os sobrinhos, que desconheciam o contexto, acharam a associação estranha.

la visitara. – ¡El Anticristo!

104 (*La vieja soy yo. No voy a andarme con rodeos. Por lo menos ellos me ven así, vieja [...]*).

105 «¿Será el Anticristo?».

No decorrer da narrativa, Emilia sempre vai tentar livrar-se do julgamento dos sobrinhos devido aos seus pequenos esquecimentos. Fará de tudo para agradar a Jéssica dando-lhe roupas e sapatos seus que não usa mais. Tudo para que Jéssica fale bem dela para os sobrinhos (a senhora Emilia a chama de “Jesusica”, a mulher contratada pelos sobrinhos para lhe fazer companhia e ajudá-la).

Antes de seguir, paremos para algumas observações que queremos destacar para melhor compreensão da análise. Nesse conto, diferente dos outros analisados até o momento, nenhuma personagem sofre uma duplicação, nem física ou interna, mas a senhora Emilia passa a levar uma vida dupla, como comprovaremos a seguir.

Retomando a leitura, certa noite, Emilia recebe a visita da amiga Teresa Torrente. Ela foi a sua casa sem avisar:

– Olá – diz Teresa Torrente-, passava por aqui e disse a mim mesma: “Vou fazer uma visita a minha amiga Emi”. A velha olha o relógio. São sete e quinze. A essa hora tinha que estar na cama dormindo. Na realidade está na cama. Se não está enganada (porque algumas vezes faz confusão) antes de deitar fechou com três voltas de chave e colocou a trava de segurança. Por onde entrou Teresa? (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 457)¹⁰⁶

Como podemos notar, esse trecho é narrado em terceira pessoa. Temos a chegada repentina de Teresa que surpreende Emilia, como ela conseguiu entrar? Teresa Torrente continua a mesma de antes, não mudou nada. Está vestida com uniforme e leva consigo todas faixas e medalhas que ganhou na vida. As duas conversaram um pouco, relembrando os tempos de colégio.

A forma de tratamento “Emi” mostra que as duas realmente se conhecem e partilham de um grau de intimidade. Destaquemos que a senhora não se lembra se fechou a porta ou não porque, como diz o narrador, algumas vezes se confunde. Essas confusões provocam dúvidas em relação a veracidade dos fatos no decorrer da narrativa.

¹⁰⁶ – *Hola -dice Teresa Torrente-, pasaba por aquí y me he dicho: «Voy a hacerle una visita a mi amiga Emi». La vieja mira el reloj. La siete y cuarto. A esa hora tendría que estar ya en la cama, durmiendo. En realidad está en la cama. Y si no recuerda mal (porque algunas veces se hace líos) antes de acostarse ha cerrado con tres vueltas de llave y ha puesto la cadena de seguridad. ¿Por dónde ha entrado Teresa?*

Teresa vai embora. Assim que Emilia se deita para dormir a campainha toca, Jéssica havia chegado. Concluímos, então, que ela e Teresa passaram a noite conversando, sem que a velha senhora percebesse. Outro dia Teresa volta:

– Cu- cu- ouve a velha atrás de si- [...] Teresa Torrente voltou. Que coisa! Tantos anos sem vê-la e em menos de uma semana aparece duas vezes. Tenho certeza que veio pela faixa[...] Em traje de festa, com os sapatos de salto médio, e começa a girar em torno de si mesma como se dançasse ou quisesse causar inveja com seu vestido. A sala, de repente, parece muito maior. – E não vim sozinha. (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 464)¹⁰⁷

E mais uma vez, Teresa chega sem avisar. Dessa vez, está vestida para uma festa e não veio sozinha, trouxe outras pessoas também vestidas em traje de festa. Observemos na citação acima, quando Teresa começa a dançar, parece que a sala onde estão fica maior, como se o espaço mudasse. Esses momentos que Emilia passa com sua amiga são um pouco estranhos: Teresa aparece de repente, ela traz outras pessoas, o espaço onde estão, a sala da casa de Emilia, parece mudar. São observações que devemos considerar pois estão relacionadas ao fantástico no conto, é como se Emilia, de um momento para outro, se transportasse para um outro lugar em outro tempo. Após essa noite de festa, Emilia comenta: “Teretorris está sempre a frente. Surpresa atrás de surpresa e não me deixa pensar [...].” (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 466)¹⁰⁸. Emilia passa a ficar cada vez mais cansada porque a noite está com os amigos e durante o dia fica em casa na companhia de Jéssica, a empregada.

Outra noite, Emilia foi aparentemente a outra festa, esta foi em um jardim: “Não sabe como pode acontecer. De novo é verão, encontra-se em um jardim e a festa apenas começou. Rubén está ao fundo, próximo ao gazebo, e Teresa Torrente não se moveu do seu lado.” (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 467)¹⁰⁹. Emilia não sabe como chegou a essa festa, os fatos vão tornando-se mais confusos. No dia seguinte, ela conta sobre seus amigos, a festa, sobre

107 – Cu- cú -oye la vieja a sus espaldas- [...] Teresa Torrente ha vuelto. ¡Qué cosas! Tantos años sin verla y en menos de una semana aparece dos veces. Seguro que viene a por la banda [...] Va vestida de fiesta, con zapatos de medio tacón, y empieza a girar sobre sí misma como si bailara o quisiera darle envidia con su vestido. La sala, de repente, parece mucho más grande. – Y no he venido sola.

108 Teretorris siempre se me adelanta. Me lleva de sorpresa en sorpresa y no me deja pensar [...].

109 No sabe como ha podido ocurrir. De nuevo es verano, se encuentra en un jardín y la fiesta no ha hecho más que empezar. Rubén sigue al fondo, junto al cenador, y Teresa Torrente no se ha movido de su lado.

Rubén (o pretendente que ela rejeitou) a Jéssica que ouve e opina, mas não chega a questionar nada porque entende os relatos como histórias passadas.

Um dia, sua sobrinha, María, liga para tirar satisfação com ela porque recebeu uma ligação da vizinha de Emilia queixando-se: “Diz que, durante a noite, não para de mover os móveis, abrir e fechar os armários, passear... Que não conseguem dormir [...].” (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 470)¹¹⁰. A tia nega. Diz que dorme à noite e que de vez em quando recebe a visita de umas amigas do colégio. A sobrinha desconhece essas amigas, então ela questiona: “E essas tuas amigas... - María, de repente, parece duvidar- te visitam à noite?” (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 471)¹¹¹. A tia incomoda-se com o interrogatório e nega novamente receber visitas no meio da noite.

Ao final da narrativa, Emilia pede a Jéssica que a leve a um escritório para que possa fazer seu testamento. A empregada estranha a atitude da senhora, mas a leva. Um dos desejos que deixou em seu testamento é que sua lápide tivesse uma cruz com um moscardo (“*el moscardón*”) em cima. Podemos considerar que o moscardo esteja relacionado a uma das lembranças mais importantes de sua vida, os tempos de colégio.

Ao voltar para casa, sente-se livre porque esta tarde a empregada não lhe fará companhia. Decide deitar para tentar organizar as ideias, pensar em tudo que aconteceu nos últimos dias,

Quer voltar para a festa. Precisa voltar ao jardim das *tisanas* e dos *ponches*. Mas hoje não pedirá a mediação de Teretorris. Diz “Rubén, Rubén, Rubén, Rubén...”. Quando cai esgotada, prestes a adormecer, ouve sua voz. – Aquí estou, Emi. Sempre ao teu lado. Mas Rubén não está ao seu lado e sim ao fundo em um corredor escuro. Primeiro se surpreende. Em seguida recorda que é noite. É sua primeira festa a noite [...] Sabe que nada se atreverá interromper seu sonho. O verão apenas começou. E a noite, esta vez, não acabará nunca. (FERNÁNDEZ CUBAS, 2009, p. 480-481)¹¹²

¹¹⁰ *Dice que por las noches no paras de mover muebles, abrir y cerrar armarios, pasear... Que no pueden pegar ojo [...].*

¹¹¹ – *Y estas amigas tuyas... - María, de pronto, parece dudar- ¿te visitan por las noches?*

¹¹² *Quiere volver a la fiesta. Necesita regresar al jardín de las tisanas y los ponches. Pero hoy no acudirá a la mediación de Teretorris. Dice «Rubén, Rubén, Rubén, Rubén...». Cuando cae agotada, a punto de dormirse, oye su voz. – Aquí estoy, Emi. Siempre a tu lado. Pero Rubén no está a su lado sino al fondo de un corredor oscuro. Primero se sorprende. Luego recuerda que es de noche. Es su primera fiesta de noche [...] Sabe que nada se atreverá a interrumpir su sueño. El verano no ha hecho más que empezar. Y la noche, esta vez, no acabará nunca.*

E assim termina o conto. Com essa passagem, comprovamos que Emilia durante o dia vivia o presente e durante a noite seu passado. Dessa vez, para visitar esse passado ela pediu a mediação de Rubén, o pretendente que no passado ela rejeitou. Ele a atende com carinho. Emilia, então, cai no que parece um sono profundo (a morte). A velha senhora dizia gostar de viver sozinha, entretanto chamar Rúben antes de morrer pode significar arrependimento por no passado ter rejeitado o grande amor da sua vida.

Com base no conto, podemos fazer as seguintes considerações: após a aparição do “*moscardón*”, Emilia passou a viver, durante alguns momentos, na fronteira entre passado e presente, vida e morte (porque aparentemente esses seus amigos de colégio estão mortos). O inseto desencadeou, talvez, a lembrança de momentos importantes. A personagem passa a viver entre o cotidiano e o inexplicável, entre a realidade e o sonho. Sobre esses limites de fronteira, Ceserani (2006) afirma:

Passagem de limite e de fronteira. Várias vezes encontramos, nos contos fantásticos que lemos, exemplos de passagem da dimensão do cotidiano, do familiar e do costumeiro para o 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)

Emilia sempre foi uma mulher muito sozinha, segundo ela, gostava de viver assim. Perto de completar oitenta e sete anos passou a viver no passado e no presente, por meio de uma vida dupla, que nesse conto leva a personagem a reflexões sobre sua vida e tempos de colégio.

O conto traz vários elementos que contribuem para a narrativa fantástica como a memória falha da personagem, o recurso do sonho o uso de uma bebida chamada “*Agua del Carmen*”. Sobre esta, durante a narrativa, a senhora Emilia faz uso dela com frequência e, quando suas amigas vem visitá-la, também só querem beber “*Agua de Carmen*”. Trata-se de uma bebida a base de ervas que serve para acalmar os nervos e controlar alterações emocionais. Teria essa bebida causado algum sintoma na personagem? Talvez.

Também não podemos deixar de destacar o fato de o conto apresentar dois narradores. Assim, sempre temos, de certa forma, duas visões da mesma história, do narrador em terceira pessoa e da senhora Emilia, em primeira. Sendo que este narrador está ciente das visitas recebidas por Emilia, em sua maior parte narradas por ele. Esse recurso narrativo também contribui para o fantástico, ele colabora para que a dúvida em relação ao que acontecia com a personagem permaneça. Após a leitura, podemos interpretar que, talvez tudo aconteceu apenas na cabeça de Emilia, em razão dos problemas de memória relacionados a idade. Em contrapartida, os dois narradores sustentam o fato: a vida dupla de Emilia e os eventos relacionados à ela.

“*El moscardón*”, diferente dos outros contos analisados, traz, ao invés do duplo, uma personagem que passa a ter uma vida dupla e podemos considerar como seu símbolo no conto o moscardo, é a partir da sua aparição que a senhora Emilia passou a viver na fronteira entre passado e presente.

7. Considerações finais

No decorrer do desenvolvimento deste trabalho, vimos como é antiga a presença do duplo na literatura. Que no decorrer do tempo várias histórias acerca do tema foram criadas. E, por estar na literatura das mais diversas formas trazendo diversos significados, o duplo proporcionou e proporciona, conseqüentemente, diversos estudos. No decorrer do trabalho abordamos alguns deles, que serviram de suporte para compreender melhor o tema e auxiliar a análise dos contos. Observando que para algumas análises nos amparamos com estudos da psicologia/ psicanálise, mas com o cuidado de não marginalizar o texto literário e sua estética; com cuidado para não transformar a análise em um estudo clínico da personagem.

Discutimos, também, sobre o fantástico que na literatura produz uma contradição confrontando o real e o sobrenatural. Sobre o real, devemos considerar que temos uma concepção que

[...] pode ser falsa, é compartilhada por todos os indivíduos e nos permite, em última instância, formular a dicotomia normal/ anormal na qual baseia-se todo relato fantástico. Porque não esqueçamos, e o próprio Todorov o reconhece, que o mundo do relato fantástico contemporâneo é nosso mundo, e tudo aquilo que, situado nele, contradiga as leis físicas que acreditamos organizar esse mundo, irá supor uma transgressão evidentemente fantástica. (ROAS, 2001, p. 37)¹¹³

Com base em Roas (2001) e nas análises dos contos contemporâneos pertencentes ao *corpus*, consideramos como real o mundo onde vivemos (onde temos o nosso cotidiano) e este é regido por leis que o organizam. Nos contos de Cristina Fernández Cubas, a narrativa e as personagens estão estabelecidas em nosso mundo, onde, no início tudo parece normal até que

113 [...] puede ser falsa, es compartida por todos los individuos y nos permite, en última instancia, plantear la dicotomía normal/ anormal en la que se basa todo relato fantástico. Porque no olvidemos, y el propio Todorov lo reconoce, que el mundo del relato fantástico contemporáneo es nuestro mundo, y todo aquello que, situado en él, contradiga las leyes físicas por las que creemos que se organiza dicho mundo, va a suponer una transgresión evidentemente fantástica. (Tradução nossa).

um acontecimento contradiga as leis desse mundo, por meio do fantástico (com exceção do conto “*Helicón*”).

A associação entre o duplo e o fantástico é bem produtiva na literatura. Juntos exploram questões sobre o indivíduo em relação à própria identidade e em relação ao que ele conhece do funcionamento do mundo onde vive. Mas, também, pudemos comprovar, por meio da análise do conto “*Helicón*”, que o tema do duplo não é exclusividade do fantástico.

“*Helicón*” é um conto em que o tema do duplo é abordado por meio dos gêmeos que provocam confusão em consequência da semelhança física. Esse conto não é fantástico, mas, por meio do diálogo entre personagens, discute sobre o tema do duplo considerando mitos e crenças que o rondam. Assim como “*Helicón*” traz no contexto interno da narrativa uma discussão sobre o tema do duplo, o conto “*La mujer de verde*”, traz uma discussão sobre o fantástico. A personagem narradora desse conto faz perguntas a si mesma sobre o funcionamento do mundo onde vive, que é o nosso, que são perguntas que sustentam o fantástico. Esses dois destaques, atribuídos a esses dois contos, foram abordados nas análises como pudemos comprovar.

Fazemos a seguir algumas considerações a respeito dos contos, abordando, também, características que os contos possuem em comum e identificadas por meio das análises. Características relacionadas ao duplo e ao fantástico.

Nos contos “*Lúnula y Violeta*” e “*En el hemisferio sur*”, presentes nos primeiros livros da escritora, as personagens duplicadas são escritoras. Ambos os contos abordam o processo criativo do escritor, acentuando suas dificuldades. Neles, o processo criativo das personagens é mais difícil e angustiante por causa da convivência com seus duplos que têm participação fundamental no processo criativo. O duplo, nesses contos, é exigente, revela-se mais capacitado em suas funções e é manipulador. Destacando, também, que as personagens Lúnula (“*Lúnula y Violeta*”) e o Editor (“*En el hemisferio sur*”) enfrentam o mesmo drama, não conseguem realizar suas produções literárias, não conseguem escrever.

Os contos “*La mujer de verde*” e “*En el hemisferio sur*” são narrados em primeira pessoa e os narradores personagens não são os duplicados, mas são afetados pela duplicação alheia. Enquanto em “*La mujer de verde*” a narradora personagem é perseguida pelo duplo de sua secretária que anuncia a morte do original e denuncia o assassino, em “*En el hemisferio*

sur”, o narrador personagem é manipulado pelo duplo de sua amiga escritora e não consegue seguir a carreira de escritor. Por outro lado, os dois contos possuem, cada um, uma segunda história, esta fica oculta. Nelas o duplo é criação de uma mente cheia de remorso (*“La mujer de verde”*) e parte de uma história criada para manipular ao outro (*“En el hemisferio sur”*).

Outra característica a ser destacada é a personagem solitária. Com exceção do narrador personagem do conto *“La fiebre azul”*, em todos os outros contos as personagens que sofrem a duplicação, que inventam um duplo (*“Helicón”*) ou que levam uma vida dupla (*“El moscardón”*) são solitárias. Moram sozinhas, não confiam em ninguém para conversar sobre algo que exija descrição.

Todos os contos, exceto *“En el hemisferio sur”*, possuem a presença do espelho, mostram uma certa importância da imagem refletida nesse objeto. A literatura fantástica está repleta de espelhos. Este está relacionado a superstições, ao conceito de alma. Para Rank (1939, p. 117-118) as superstições que rondam o espelho têm sua origem nas crenças de que tanto a sombra, como o reflexo na água, o espelho e o retrato refletem uma manifestação da alma. Ainda segundo o autor, a crença de que o espelho pudesse revelar segredos está relacionada, também, à crença da dupla personalidade. Nos contos analisados, a imagem no espelho é usada para denunciar o duplo ou permitir que a personagem possa comparar-se ao seu duplo.

Não podemos deixar de mencionar o papel importante do narrador nos contos analisados. Para que o fantástico seja construído, alguns recursos narrativos, comuns a todas as narrativas, são utilizados para auxiliar. Nos contos, o narrador destaca-se por contribuir com o fantástico, como pudemos comprovar e apontamos nas análises individuais de cada conto. Em especial, citamos aqui o conto *“Lúnula y Violeta”*, no qual temos dois narradores, um em primeira e outro em terceira pessoa (Nota do Editor) proporcionando uma narrativa desdobrada. No conto *“En el hemisferio sur”* um narrador personagem conduz a narrativa mantendo o mistério porque não revela, de momento, tudo o que sabe sobre a amiga escritora que sofre a duplicação. Em *“La mujer de verde”* a narradora personagem que é perseguida pelo duplo da secretária repassa sua angústia e obsessão pelas aparições da mulher de verde, fruto de uma mente doente e atormentada pelo remorso. E o conto *“El moscardón”* apresenta dois narradores, um em terceira pessoa e outro em primeira (Emilia) que se intercalam durante a narrativa oferecendo, às vezes, duas visões diferentes dos mesmos fatos.

Concluimos, com base em todo o estudo, que o duplo nos contos da escritora Cristina Fernández Cubas está relacionado à identidade. A duplicação faz com que a personagem reflita o que ela é e/ou como ela gostaria de ser. Faz a personagem questionar suas decisões passadas. O duplo nos contos não traz o medo em relação ao que está acontecendo ou em relação ao próprio duplo (como em “O homem da areia”, de Hoffman); não traz o medo de ser substituído pelo o outro ou de o outro ser melhor (como em “William Wilson, de Edgar Allan Poe). Ao contrário, as personagens chegam a se menosprezar (como em “*La fiebre azul*”), acreditam que elas possam ser a cópia (como em “*En el hemisferio sur*”). A obra apresenta duplos que manipulam não somente a pessoa duplicada, mas também a outra personagem (narrador personagem).

Assim, o duplo dos contos de Cristina Fernández Cubas, como na literatura, também apresenta-se de diversas formas. Em sua obra há constante presença da abordagem do processo criativo do escritor por meio da figura do duplo e, inseridas em meio à narrativa, discussões e reflexões sobre o tema do duplo e o gênero fantástico. Em relação ao duplo, este apresenta-se das mais diversas formas, prevalecendo o duplo subjetivo. Em suma, na maior parte dos contos analisados, o tema está relacionado à questão da identidade e associado ao fantástico.

8. Referências Bibliográficas

BRAVO, N. F. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind e outros. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 261-288.

CESERANI, R. **O fantástico**. Curitiba: Ed. UFPR, eduel, 2006.

CHEVALIER, J. Sete. In: **Dicionário de Símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva e outros. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993. p. 826-832.

CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto. In: _____. **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 147-163.

_____. Do conto breve e seus arredores. In: _____. **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 227-237.

_____. Lejana. In: _____. **Cuentos completos**. 1. 2. ed. Madrid: Alfaguara, 1994. p. 90-98.

_____. Longínqua. In: _____. **Bestiário**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014. p. 31-42.

ENCINAR, M. A.; PERCIVAL, A. Contexto teórico-crítico, histórico y cultural. In: _____. **Cuento español contemporáneo**. 5. ed. Madrid: Catedra, 2001. p. 11-38.

FERNÁNDEZ CUBAS, C. **Todos los cuentos**. 3. ed. Barcelona: Tusquets Editores, 2009.

_____. En el hemisferio sur. In: _____. **Todos los cuentos**. 3. ed. Barcelona: Tusquets Editores, 2009. p. 105-120.

_____. El moscardón. In: _____. **Todos los cuentos**. 3. ed. Barcelona: Tusquets Editores, 2009. p. 449-481

_____. Helicón. In: _____. **Todos los cuentos**. 3. ed. Barcelona: Tusquets Editores, 2009. p.169-190.

_____. La fiebre azul. In: _____. **Todos los cuentos**. 3. ed. Barcelona: Tusquets Editores, 2009. p. 379-414.

_____. La mujer de verde. In: _____. **Todos los cuentos**. 3. ed. Barcelona: Tusquets Editores, 2009. p. 285-298.

_____. Lúnula y Violeta. In: _____. **Todos los cuentos**. 3. ed. Barcelona: Tusquets Editores, 2009. p. 29-42.

FREUD, S. O estranho. In: _____. **História de uma neurose infantil e outros trabalhos**. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas. v. XVII (1917-1919). Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976. p. 271-318.

GONÇALVES NETO, N. No princípio... era o duplo. In: LOPONDO, L.; ALVAREZ, A. G. R. (Org.). In: **Leituras do duplo**. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011.

GOTLIB, N. B. **Teoria do conto**. 8. ed. São Paulo: Ática, 1998.

HERRERO CECILIA, J. **Estética y pragmática del relato fantástico**: las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, 2000.

_____. Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas. In: **Çédille**: revista de estudios franceses, Monografías 2, 2011. Disponível em: <<http://cedille.webs.ull.es/M2/01herrero1.pdf>>. Acesso em: 25 jul. 2012.

_____. Una interpretación “janguiana” de la figura mítica del *doble* en *Lúnula y Violeta*, un relato “desdoblado” de Cristina Fernández Cubas”. In: **Espéculo**, n. 37, nov. 2007/feb. 2008. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/cfcubas.html>>. Acesso em: 24 jul. 2012.

HOFFMANN, E. T. A. O homem de areia. In: CALVINO, I. (Org.). **Contos fantásticos do século XIX**: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano. Tradução de Luiz A. de Araújo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 49-81.

JUNG, C. G. **O eu e o inconsciente**. Tradução de Dora Ferreira da Silva. 6 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

MARTÍN LÓPEZ, R. **Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea**. Barcelona: 2006, 663f. Tese (Doutorado em Literatura Espanhola) – Universidad Autónoma de Barcelona, 2006. Disponível em: <<http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/4876/rml1de1.pdf;jsessionid=3C03657462733AF79CB7C1B39C5E243D.tdx1?sequence=1>>. Acesso: 26 fev. 2015.

MARTÍN TAFFAREL, T. **El tejido del cuento**. Barcelona: Octaedro- Accent, 2001.

PAULA JÚNIOR, F. V. A semântica das cores na Literatura Fantástica. In: **Entrepalavras**, ano.1, v. 1, n. 1., ago./dez. 2011, p. 129- 138. Disponível em <http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CB4QFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.entrepalavras.ufc.br%2Frevista%2Findex.php%2Frevista%2Farticle%2Fdownload%2F10%2F54&ei=_4dcVZvDDPHIsQTrsICAAQ&usg=AFQjCNHt_NF4DMsYwR-KycfJZKR1Tucyrw&bvm=bv.93756505,d.cWc&cad=rja>. Acesso: 29 abr. 2015.

POE, E. A. Filosofia da composição. In:_____. **Ficção completa, poesia e ensaios**. Tradução de Oscar Mendes. 3. ed. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1997. p. 911-920.

_____. William Wilson. In:_____. **Ficção completa, poesia e ensaios**. Tradução de Oscar Mendes. 3. ed. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1981. p. 258-274.

PROPP, V. I. **Morfologia do conto**. 2. ed. Tradução de Jaime Ferreira e Victor Oliveira. Lisboa: Veja, 1983.

RANK, O. **O duplo**. Tradução de Mary B. Lee. Rio de Janeiro: Coeditora Basílica, 1939.

ROAS, D. La amenaza de lo fantástico. In:_____. **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco Libros, 2001. p. 7-44

_____. **Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico**. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

RODRIGUES, S. C. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.

ROSSET, C. **O real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. Tradução de José Thomaz Brum. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

STEVENSON, R. L. **O médico e o monstro**. Tradução de Rodrigo Lacerda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. 4. ed. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2010.

9. Bibliografia consultada

ABBAGNANO, N. Percepção. In: _____ **Dicionário de filosofia**. Tradução coordenada e revista por Alfredo Bosi. São Paulo: Mestre Jou, 1970. p. 722-726.

_____. Realidade. In: _____ **Dicionário de filosofia**. Tradução coordenada e revista por Alfredo Bosi. São Paulo: Mestre Jou, 1970. p. 799-802.

_____. Realismo. In: _____ **Dicionário de filosofia**. Tradução coordenada e revista por Alfredo Bosi. São Paulo: Mestre Jou, 1970. p. 802-803.

_____. Representação. In: _____ **Dicionário de filosofia**. Tradução coordenada e revista por Alfredo Bosi. São Paulo: Mestre Jou, 1970. p. 820-821.

BOZZETO, R. ¿Un discurso de lo fantástico?. In: ROAS, D. (Org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco Libros, 2001. p. 223-242.

CAMARANI, A. L. S.; MARCHEZAN, L. G. (Org.). **Espaço e tempo na narrativa**. Araraquara: FCL-UNESP Laboratório Editorial; Cultura Acadêmica, 2012.

FERNÁNDEZ CUBAS, C. **Cosas que ya no existen**. Barcelona: Tusquets Editores, 2011.

GANCHO, C. V. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Editora Ática, 2002.

LOPONDO, L.; ALVAREZ, A. G. R. (Org.). **Leituras do duplo**. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011.

NANDORFY, M. J. La literatura fantástica y la representación de la realidad. In: ROAS, D. (Org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco Libros, 2001. p. 243-261.

NUNES, B. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1995.

PIGLIA, R. Tesis sobre el cuento. In: _____. **Formas breves**. 2. ed. Barcelona: Editorial Anagrama, 2001. p. 103-111.

SAMOYAUULT, T. **A intertextualidade**. Tradução Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothscild, 2008.

TUSQUETS EDITORES. **Catálogo/ Autores/ Fernández Cubas, Cristina**. Barcelona: Tusquets Editores. Disponível em <<http://www.tusquetseditores.com/autor/cristina-fernandez-cubas>>. Acesso 26 fev. 2015.

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ DE HENARES. **Diccionario para la enseñanza de la Lengua Española para Brasileños**. Tradução de Eduardo Brandão e Claudia Berliner. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.