

O DUPLO NA CONFIGURAÇÃO DA PERSONAGEM EM DOIS CONTOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Monica Valéria Moraes Marinho (UERN)
monicavalmarinho@hotmail.com

Rosalay Ferreira da Costa Santos (UERN)
rosaly-santos@hotmail.com

Introdução

Neste trabalho, que é parte dos resultados da pesquisa “O duplo como manifestação do insólito na ficção de Lygia Fagundes Telles: um estudo das obras “A noite escura e mais eu” e “Invenção e memória”” (PIBIC/UERN/CNPq), propomos um estudo comparativo dos contos “Dolly” e “Papoulas em feltro negro”, da obra *A noite escura e mais eu* (1995), destacando marcas da dualidade na construção das personagens e de outros aspectos da narrativa.

Nos contos eleitos o tema do duplo é marca expressiva, inscrevendo-se na estrutura ficcional, sobretudo, na configuração das personagens que experimentam, durante todo o percurso da narrativa, sentimentos paradoxais de estranheza e familiaridade, concomitantemente. Tem-se em relevo, portanto, o estranho como expressão do duplo.

Convém destacar que as categorias elencadas encontram na literatura o lugar profícuo para a sua materialização. Deste modo, no tocante ao cenário das letras no contexto atual, na ficção da autora Lygia Fagundes Telles, em que a problemática do duplo é atualizada com recursos da poesia e do imaginário. Observa-se, assim, que nessas narrativas o duplo surge sob o signo do insólito, e esse irrompe em cenários urbanos e em meio a um cotidiano, delineando quadros aparentemente banais em que o extraordinário, revestido pela metáfora e pelo mistério, surge causando uma fratura no que se convencionou como realidade.

Em face de tal propósito, tomamos por base o que Bravo (1998), Mello (2000), Lamas (2004), e outros estudiosos da temática concebem como expressão do duplo; também serão oportunos os conceitos de Garcia (2007), Todorov (2010) e Calvino (2004) sobre o insólito, bem como os postulados de Freud (1919) sobre o estranho.

- O duplo: conceitos gerais

Com sua marca impressa em várias produções discursivas no decorrer de toda a história humana, o mito do duplo não é algo restrito à determinada época ou cultura, mas sim disseminado de forma universal em relatos canônicos e modernos, denotando a ideia de uma problemática perene, tal como nos mostra Bravo (1998), o duplo é uma figura patente desde a antiguidade até a era moderna, do oriente ao ocidente.

Conforme Bravo (1998), uma das primeiras nomenclaturas dadas ao duplo é o “alter ego”. Outro termo correlato é o sósias, além das ideias afins como almas gêmeas, entre outras. Essa estudiosa destaca que a nomenclatura consagrada pelo romantismo alemão, originariamente utilizada por Jean-Paul Richter em 1796, é *Doppelgänger*, cuja tradução significa “duplo”, “segundo eu”. No sentido literal, “aquele que caminha do lado” (BRAVO, 1998, p. 261).

Numa tentativa inicial de conceituação do duplo, à luz dos estudos de Keppler, Bravo afirma que:

[...] o duplo é ao mesmo tempo idêntico ao original e diferente – até mesmo o oposto – dele. É sempre uma figura fascinante para aquele que ele duplica, em virtude do paradoxo que representa (ele é ao mesmo tempo interior e exterior, está aqui e lá, é oposto e complementar), e provoca no original reações emocionais extremas (atração/repulsa). De um e outro lado do desdobramento a relação existe numa tensão dinâmica. (BRAVO, 1998, p. 263)

É importante destacar que a essência desse conceito do duplo repousa no caráter paradoxal dessa combinação de polos opostos, na união desses contrários, na possibilidade de ser um e outro a um só tempo e, portanto, ambíguos e ambivalentes. Isso se deve ao fato de que a natureza dual e até mesmo antagônica inerente ao mito do duplo se encontra claramente inscrita nesse jogo de polaridades: idêntico/diferente, interior/exterior, aqui/lá, oposto/complementar, e atração/repulsa. Assim, observa-se que o duplo se origina a partir de um paradoxo, e que, portanto, sua natureza é sempre dual e ambígua, dada a relação dinâmica entre os polos do desdobramento. Relação essa que possibilita o intercâmbio contínuo de semelhanças e dessemelhanças entre um e outro lado do fenômeno de duplicidade. Segundo Lamas (2004, p. 45), “o igual/diferente, a que a noção de duplo remete, exprime-se com muita propriedade no constructo da identidade humana.” Isso porque a palavra identidade é portadora tanto da qualidade do que é idêntico como do conjunto de traços que difere um indivíduo dos demais.

Bravo (1998) aponta ainda que da antiguidade até o término do século XVI o duplo tendia a simbolizar a unidade, o homogêneo ou idêntico, representados na semelhança física, no sócio e no gêmeo. Com o final desse século, o mito do duplo passa a representar o heterogêneo, mantém-se nessa tendência até o século XX e continua a ser atual como figura privilegiada do heterogêneo.

Em uma assertiva de López, encontramos uma noção basilar, que de uma forma ou de outra, apresenta-se em muitas tentativas de definição do duplo, inclusive na perspectiva defendida por Bravo, pois traz em si a ideia de dualidade combinada à de tensão dinâmica entre vertentes opostas que se completam. Assim afirma López, “O proteico conceito de duplo gira em torno das noções de dualidade e binarismo, e se constrói em função de uma luta entre princípios, potências ou entidades opostas e complementares ao mesmo tempo” (*Apud* LEITE, 2013, p. 34).

Imprimindo seu eco em vários discursos, o mito do duplo, segundo Leite (2013), revigora-se nos estudos de psicologia de Jung e na psicanálise de Freud. Ao superarem o pensamento vigente da unidade subjetiva do sujeito, pondo em voga a ideia da concepção da subjetividade como produto de uma dialética entre as diversas estruturas da psique, esses teóricos concebem a dualidade como interior ao homem e constitutiva dele.

Seguindo essa tendência, Bravo afirma que Kepler, com base no conceito junguiano de integração da personalidade, atribui ao duplo a qualidade de ser “uma parte não apreendida pela imagem de si que tem o eu, ou por ela excluída: daí seu caráter de proximidade e de antagonismo. Trata-se das duas faces complementares de um mesmo ser.” (BRAVO, 1998, p. 263).

Ao conceber o sujeito como produto de forças psíquicas contrárias, como o consciente e o inconsciente, Freud instaura o dualismo como um dos pilares da subjetividade humana. Além dessa dicotomia, consciente e inconsciente, o tema do duplo ainda é marca privilegiada em outros conceitos freudianos como princípio da realidade/princípio do prazer, impulso da vida/impulso da morte (Eros/Thanatos),

estranho/familiar. É sobre essa última dicotomia que recai o nosso interesse nesse estudo, especificamente sobre uma de suas faces, o estranho.

- O estranho e seus arredores

Visando melhor compreender o que seja o estranho enquanto um modo literário é oportuno buscarmos o conceito de insólito. Por insólito entendemos tratar-se de uma categoria mais ampla cujo arcabouço abarca não só o estranho e o fantástico, mas também o maravilhoso, em que, de acordo com Todorov (2010), o sobrenatural é aceito, admitindo novas leis para este mundo, pelas quais o extraordinário pode ser explicado.

À luz das proposições de Garcia (2007), podemos dizer que o insólito compreende tudo aquilo que supõe uma transgressão de nossa ideia do que seja real. Ideia essa que formamos seguindo os postulados da ciência e da filosofia, e, sobretudo, a partir das regularidades de nossa realidade cotidiana. Tal ponto de vista encontra amparo no que discorre Garcia sobre o tema, quando esse estudioso afirma que:

Os eventos insólitos seriam aqueles que não são frequentes de acontecer, são raros, pouco costumeiros, inabituais, inusuais, incomuns, anormais, contrariam o uso, os costumes, as regras e as tradições, enfim, surpreendem ou decepcionam o senso comum, às expectativas quotidianas correspondentes a dada cultura, a dado momento, a dada e específica experiência da realidade. (GARCIA, 2007, p. 19)

Assim quando ocorre uma fratura no que se convencionou tacitamente por realidade, de onde se codifica o possível e o impossível, o conhecido pode tornar-se desconhecido e incompreensível ou estranho.

No que diz respeito ao conceito de estranho, tomamos por base o que concebe Freud (1996) sobre essa categoria. Segundo o pai da psicanálise, o estranho é algo familiar e há muito tempo guardado na mente que se desdobra em algo desconhecido porque se encontra recalcado, escondido no inconsciente e por isso quando vem à tona é inquietante, assustador, sinistro, esquisito e incômodo. Conforme esse autor há duas categorias de experiência estranha, o estranho proveniente de crenças superadas e o estranho oriundo de complexos infantis reprimidos. Pois, como afirma o próprio Freud, “o animismo, a magia e a bruxaria, a onipotência dos pensamentos, a atitude do homem para com a morte, a repetição involuntária e o complexo de castração compreendem praticamente todos os fatores que transformam algo assustador em algo estranho.” (FREUD, 1996, p. 260). O autor destaca sobre o efeito de estranhamento que, este ocorre “quando se extingue a distinção entre imaginação e realidade, como quando algo que até então considerávamos imaginário surge diante de nós na realidade, ou quando um símbolo assume as plenas funções da coisa que simboliza”. (FREUD, 1996, p. 261). Assim, quando esses resíduos do inconsciente vem à tona, suspeitosamente, em pressentimentos e suposições que parecem se confirmar na realidade material, antigas crenças ascendem e o emparelhamento do arcaico e do presente ocasiona o efeito estranho.

A perspectiva todoroviana de fantástico é outro conceito caro à compreensão do insólito, e dessa forma contribui também para o entendimento acerca do estranho, até porque, trata-se de um gênero que, segundo Todorov, ao estranho se avizinha. Para esse teórico o fantástico situa-se no limiar entre o estranho e o maravilhoso, é “a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento

aparentemente sobrenatural.” (TODOROV, 2010, p. 31). Essa hesitação ocorre se ante a esse acontecimento o leitor não conseguir uma explicação racional, nem admitir novas leis para este mundo. Caso esse fato insólito possa ser compreendido pelas leis da razão, trata-se do gênero estranho, ou, caso seja explicado pela admissão de novas leis à natureza, trata-se do gênero maravilhoso. Para esse estudioso, os critérios para a manifestação do fantástico seriam os seguintes: considerando o mundo das personagens comum, como o nosso, o leitor deve hesitar entre uma explicação racional e uma sobrenatural; a hesitação pode ou não ser compartilhada pela personagem do texto; e o leitor deve recusar uma leitura tanto alegórica quanto poética. É importante observar que Todorov (2010, p. 37) faz uma restrição ao tipo de leitor ao qual ele se refere, que não é um “leitor particular, real, mas uma função de leitor implícita no próprio texto (do mesmo modo que nele acha-se implícita a noção do narrador).”

Calvino, por sua vez, faz uma distinção entre duas vertentes do fantástico, o visionário – em que “a imaginação romântica cria em torno de si um espaço povoado de aparições visionárias” – e o cotidiano – em que “o sobrenatural permanece invisível, é mais “sentido” do que “visto”, participando de uma dimensão interior, como estado de ânimo ou conjectura” (CALVINO, 2004, p. 13). O estudioso afirma haver, do final do século XIX até então, uma “interiorização do sobrenatural” (CALVINO, 2004, p. 14). Isso porque as emblemáticas figurações de fenômenos ou seres sobrenaturais característicos do fantástico visionário no início do século XIX, no fantástico cotidiano, que compreende o limiar do século XX até nosso tempo, tendem a representar a interioridade humana com os seus conflitos psíquicos. É, pois, essa perspectiva de insólito – que não se trata da ocorrência de um acontecimento material em si, mas que é mais sentido do que visto, e que não chega a desafiar as leis naturais da razão tal como conhecemos, podendo ser por essas explicado – que entendemos como estranho.

O estranho como procedimento temático e formal ocupa espaço privilegiado na literatura fantástica. A ficção de Lygia Fagundes Telles é um exemplo pródigo dessa vertente, reconhecidamente apontada pela crítica especializada em sua obra. Destacando-se por sua prosa intimista e seu discurso fantástico, marcados de modo significativo pela presença do tema da dualidade, o universo romanescos lygiano é reconhecido por trazer à tona o plano psicológico de suas personagens – ponto focal de suas histórias, pois verifica-se um mergulho no interior desses seres ficcionais, em dramas que descortinam embates interiores mais íntimos –, e por se opor aos discursos mais racionalistas, engendrando uma reconciliação entre o real e o imaginário através da correspondência entre polaridades como eu e o outro, vida e morte, realidade e sonho, corpo e alma, o aqui e o alhures, dentre outras.

É importante dizer que a literatura da autora de *A noite escura e mais eu* é permeada de traços daquilo que a crítica convencionou denominar de insólito ficcional; em sua obra, Lygia apresenta como marca privilegiada a problemática do duplo, o sonho, a loucura, a solidão, o medo e a morte. Dentre essas temáticas, o duplo se destaca por suas prerrogativas na poética lygiana, de um modo particular, e, sobretudo, no gênero conto, pois, a ambiguidade inerente à literatura fantástica encontra ressonância no efeito da leitura de “uma assentada só”, como diz Poe ao referir-se ao gênero conto.

Convém destacar que nos dois contos escolhidos o mito do duplo se inscreve de forma expressiva, atrelado a acontecimentos estranhos, ora na dualidade eu e não-eu inerente às facetas de “Dolly”, num confronto de atributos ligados a um assassinato incomum e misterioso. Ora na ação da pianista que não se reconhece na menina que, segundo Dona Elzira, ela foi no passado, sentindo-se repartida em duas na presença dessa antiga professora em “Papoulas em feltro negro”.

Portanto, é à luz de tais postulados, observando os traços do duplo e do estranho, sobretudo, na configuração das personagens, que faremos uma leitura dos contos “Dolly” e “Papoulas em feltro negro”, ambos da coletânea *A noite escura e mais eu* (1995) de Lygia Fagundes Telles.

- Marcas da dualidade em “Dolly”

Em “Dolly”, as nuances da ambiguidade e da ambivalência marcam todo o percurso do conto, em variados e distintos momentos da história. A começar, primeiramente, da natureza dúbia da personagem Adelaide, que “aparenta” ser uma moça calma, conservadora, mas que também foi capaz de esconder, camuflar o assassinato da amiga. Outro traço curioso diz respeito à personalidade de Dolly, bem como aos mistérios que cercam sua morte. Enquanto Adelaide passa a impressão de que é organizada, conservadora, quieta, Dolly, ao contrário, é desorganizada, moderna, agitada, com uma vida regada a vícios, como a bebida e o fumo.

A dualidade nessa trama é perceptível já a partir do nome da personagem, “Dolly”, o vocábulo é formado por letras dobradas (*ll*). Ademais, esta personagem nos é apresentada com dois nomes: o primeiro, Maria Auxiliadora, seu nome original e, além disso, composto, característica que por si só enaltece o desdobramento do ser. O segundo nome, Dolly, criado por ela mesma quando abraçou a carreira de atriz, profissão da máscara, representação da consagrada oposição pessoa/persona e, assim, da verdade e da mentira. Também é uma moça que, comumente, utiliza duas línguas (o português – língua materna; e o inglês – língua estrangeira) para manter seu diálogo com outras personagens, faceta que parece sugerir a condição de não pertencimento, pois Dolly parece viver a situação de estrangeira de si mesma, qualidade inerente ao ser destacada por Julia Kristeva (1994, p. 9) ao referir-se a tal condição: “estranhamente o estrangeiro habita em nós ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína nossa morada, o tempo em que se afunda o entendimento e a simpatia”.

Outro elemento representativo da união/cisão entre (as) mulheres, Dolly/Adelaide é a idade: ambas têm 22 anos. Ou seja, as duas possuem na caracterização identitária o número “dois” dobrado que imprime nessas personagens a marca da duplicidade. Esse numeral, nas palavras de Chevalier e Gheerbrant, (2012, p. 346), significa:

Símbolo de oposição, de conflito, de reflexão, esse número indica o equilíbrio realizado ou ameaças latentes. É a cifra de todas as ambivalências e dos desdobramentos. [...] O número dois simboliza o dualismo, sobre o qual repousa toda dialética, todo esforço, todo combate, todo movimento [...] O número dois exprime, então, um antagonismo que de latente se torna manifesto; uma rivalidade, uma reciprocidade, que tanto pode ser de ódio quanto de amor; uma oposição, que pode ser contrária e incompatível, mas também complementar e fecunda.

Com essa definição, ratificamos o caráter incerto, conflitante das duas personagens. Na narrativa, não se conhece a verdadeira natureza das personalidades das moças. Podemos inferir que a trama se reveste da confluência verdade e a mentira, categorias indissociáveis que torna inviável a tentativa de querer separá-las.

O enredo é construído sob a forma não linear do tempo e do espaço, recurso que sugere a ilusão de embaraço, de confusão, induzindo o leitor a compartilhar a inquietação inscrita no corpo textual a partir da reação de Adelaide que se vê diante de

um acontecimento inusitado em meio a uma realidade aparentemente banal, momento figurativizado através da constatação da morte de Dolly ambientada em um cenário macabro, misterioso, suspeito, estranho. Assim, a dualidade inocência/culpa; verdade/mentira; bondade/maldade; ordinário/extraordinário; real/irreal permeiam tanto a vida de Adelaide como a de Dolly. Sobre a morte de Dolly, também sua natureza é incerta. Quem realmente a matou? O que realmente ocorreu ali? Quais instrumentos foram utilizados para matá-la? São questões que inquietam o leitor e também a personagem, levando-os a hesitação, condição que, segundo a ótica todoroviana, é marca decisiva para alcançar o efeito fantástico. A trama é tecida de tal maneira que lançamos, a todo tempo, indagações e hipóteses que ora serão refutadas, ora confirmadas. O clima de mistério é pressentido a partir da primeira página, que narrada sob a ótica de Adelaide, nos fala de uma gota de sangue que pingou em sua luva: “Ela ficou mas a gota de sangue que pingou na minha luva, a gota de sangue veio comigo”. (TELLES, 1995, p. 11). As marcas de sangue impressas em sua luva são indiciadoras do mistério da morte e a evidência de prova de um crime inusitado. Mas, enquanto as luvas, por qual motivo Adelaide as estariam usando? O que ela queria esconder? E mais... Por que ela queria, de qualquer jeito, livrar-se delas?

Olho as luvas de crochê cor-de-caramelo e agora sei, preciso me livras delas, não ver nunca mais o sangue que pingou [...] me livrar das luvas e seguir meu caminho porque sou uma garota ajuizada e uma garota ajuizada faz isso que eu fiz, toma o bonde Angélica e volta para casa antes da noite. (TELLES, 1995, p. 11)

A partir das primeiras linhas, percebemos prenúncios de um sinistro acontecimento. Nota-se, também, agora, que Adelaide não nos parece mais tão inocente assim. Ela nos fala sobre uma tempestade, “vai cair uma tempestade” (TELLES, 1995, p. 12). Tempestade, numa acepção metafórica, nos lembra “tormenta, agitação, calamidade, sofrimento, desgraça. Um tumulto de sentimentos.” Assim, representada pela metáfora da “tempestade”, a personagem vive momentos de angústia, de tortura, de inquietação, tais sentimentos irão persegui-la até o momento em que consegue, finalmente, livrar-se das luvas. Livrar-se das *luvas* seria livrar-se da *culpa*? Esses dois substantivos, luva/culpa são sugestivos. Para a nossa compreensão sobre a simbologia desses termos, recorreremos, mais uma vez à Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 567). Segundo os autores, “a *luva* evita o contato direto e imprudente com a matéria impura”. É, também, “um emblema de investidura. [...] Aquele que se *desenlupa* homenageia com isso o outro e como se desarma diante dele” (grifo nosso). A partir dessa perspectiva, podemos fazer alguns questionamentos: Adelaide é descrita sempre usando luvas. O acessório é retomado em várias páginas do conto, porém há dois momentos que, no nosso entendimento, é relevante apontá-los: no momento em que se veste para ir conhecer a futura “amiga” é descrito que ela “calça as luvas” (TELLES, 1995, p. 25). Posteriormente, quando entra na casa e se depara com o cadáver de Dolly, também calçava luvas. “Quando entrei na casa estava de luvas” (TELLES, 1995, p. 15). O uso das luvas nesses dois momentos nos incita a pensar na possibilidade da necessidade que tinha Adelaide de se camuflar ou se proteger de algo, através das luvas; é como se não quisesse “sujar suas mãos”, torná-las impuras. Numa leitura mais atenta, o véu que cobre os segredos e mistérios do texto vão, pouco a pouco, sugerindo algo além do que é exposto, possibilitando, assim, outras conotações. Será que Adelaide usara as luvas somente para compor sua vestimenta? Ou, numa outra realidade, queria usá-la como “investidura” para “evitar” o contato direto com alguma matéria ou objeto “impuro”? E mais: o que estaria por traz do desejo incessante de se livrar daquele acessório?

Conforme já foi exposto, como símbolo, ao “desenluvar”, ou seja, ao retirar as luvas, se homenageia o outro e se desarma diante dele. Adelaide, a moça recatada que foi “tartaruga, mas que vira lebre” (TELLES, 1995), nos permite enxergar, nas entrelinhas, outras possibilidades. Primeiramente, visualizamos uma espécie de metamorfose na personagem: antes *tartaruga*- calma, lenta, sutil-; depois, *lebre* – ágil, veloz, perspicaz, passível de atitudes outrora inusitadas. Depois, em uma segunda conotação, Adelaide se desarma diante do outro, de Dolly agora impotente, porque já perecera. Adelaide, então, sente uma espécie de alívio, como se, ao desprender-se das luvas, se livrasse também de uma possível culpa que, de acordo com o dicionário etimológico organizado por Cunha (1982) *apud* Balbinot (2003), é originado do latim e significa “conduta negligente ou imprudente”. A culpa é, talvez, um dos primeiros sentimentos experimentados pela humanidade. Segundo o discurso bíblico, o sentimento que tomou posse de Adão e Eva quando provaram do fruto proibido. Deste modo, hipoteticamente, esse sentimento que é natural da espécie humana, se revela a partir da atitude de Adelaide em querer se livrar, de uma maneira ou de outra, de suas luvas que estão manchadas com o sangue de Dolly.

Acrescido a isso, é possível perceber a perturbação psicológica da jovem com aquela realidade. Por isso, precisa urgentemente compartilhar com alguém essa angústia. E assim, se depara, no bonde, com um passageiro invisível o qual é escolhido para escutar todo seu lamento: “não posso vê-lo mas ele me vê. Espero até ouvir sua voz perguntando se vou contar o que aconteceu.” (TELLES, 1995, p. 12). E daí em diante, ela confessa tudo o que lhe aflige a esse desconhecido que, além de ser *passageiro*, alguém que “passa”, que é “transitório”, “efêmero”, é *invisível*, alguém, deste modo, que não pode ser visto. Este passageiro, possivelmente, poderá representar a sua própria consciência que lateja desesperadamente por exteriorizar, através da palavra, aquilo que estava reprimido, oculto, ou seja, a cena que envolve a morte de Dolly. Nas palavras da personagem: “Fui à Barra Funda buscar os meus cadernos de datilografia que esqueci na casa da Dolly, eu respondo e de repente me sinto melhor falando, descubro que é bom falar assim sem pressa [...]”. (TELLES, 1995, p. 12).

Nas últimas páginas, presenciamos o momento emblemático do alívio de Adelaide, quando, finalmente, consegue livrar-se das luvas que ficou impregnada com o sangue da amiga, marca que causa, naquela moça, recatada/pura, uma série de transformações psíquicas. Adelaide, agora está sem medo. Mas... De que teria medo? “Estou sem medo na rua deserta, já sei, sou tartaruga mas agora virei lebre indo firme até o bueiro onde deixo cair as luvas, *Bye!*” (TELLES, 1995, p. 39). Porém, somente o “passageiro invisível”, naquele bonde, ouviu a revelação do seu tenebroso segredo, ninguém mais.

- Marcas da dualidade em “Papoulas em feltro negro”

“Papoulas em feltro negro”, trama cujo narrador é autodiegético, é dividida basicamente em dois momentos: o primeiro, que trata de uma conversa ao telefone entre a narradora-protagonista – uma professora de piano com cerca de uns cinquenta e poucos anos, não nomeada no enredo – e sua amiga de infância Natividade. A narrativa começa quando a pianista atende o telefonema de Natividade, que liga para a personagem central com o propósito de convidá-la a participar de uma homenagem à Dona Elzira, uma antiga professora. O segundo momento consiste no encontro para a referida homenagem, no qual a pianista, que se sentia perseguida pela antiga professora na infância, tem uma espécie de acerto de contas com a homenageada.

“— Aqui é a Natividade, você ainda se lembra de mim?” (TELLES, 2009, p. 65). Essa frase inicial é de um teor simbólico significativo que poeticamente aglutina sentido a trama, configurando-se essa pergunta, “você ainda se lembra de mim?”, numa espécie de chamado, metaforicamente, um convite a retornar ao passado. Você ainda se lembra de você mesma será a grande questão que nas entrelinhas da trama é feita à personagem central até o desfecho do conto.

Durante esse telefonema, em meio à tagarelice de Natividade, as memórias da pianista surgem perfilando a professora e a dualidade de Dona Elvira começa a ser esboçada. Natividade diz que a antiga professora está muito doente, entre a vida e a morte; a protagonista diz que Dona Elzira a detestava, Natividade não acha isso possível, pois a professora falara da amiga com simpatia; a pianista pensa no que Natividade diz sobre a saúde da professora e se pergunta, “Então está doente? Me parecia eterna.” (TELLES, 2009, p. 66); A protagonista lembra ainda que Dona Elzira não era gorda, nem magra; nem baixa, nem alta.

Na sala atochada de meninas que eram chamadas pelo número de inscrição, era a mim que ela procurava. [...] Vamos, pega o giz e resolva aí esse problema. O giz eu pegava, o toco de giz que ficava rodando entre os dedos suados, o olhar perdido nos números do quadro-negro da minha negra humilhação. Certa manhã a classe inteira se torceu de rir diante da dementada avalanche dos meus cálculos mas Dona Elzira continuou impassível, acompanhando com o olho diminuído o meu miserável raciocínio. (TELLES, 2009, p. 66).

Esse fragmento é emblemático do antagonismo entre a aluna e a professora, que em meio a tantas meninas escolhia uma em especial para expor. O trecho acima é, sobretudo, parte da narrativa que constrói a dubiedade de Dona Elzira, que em outro momento da trama justifica uma de suas ações com ares de perseguição como vontade de proteger a menina.

Ainda durante o telefonema, em meio à tagarelice de Natividade, a pianista relembra uma de suas aventuras pueris. Trata-se de quando teve a ideia de antes de chegar à escola enrolar o pulso direito em gaze e o colocar em uma echarpe nas vezes de uma tipoia, fingindo ter machucado o braço para escapar de ir resolver problemas de aritmética no quadro. Mas em uma tarde ela se descuida e tira a tipoia do braço para jogar bola.

Em meio da paixão da partida, o pressentimento, Dona Elzira estava me vendo de alguma das janelas do casarão pardacento. Levantei a cabeça. O sol incendiava os vidros e ainda assim adivinhei em meio do fogaréu da vidraça a sombra cravada em mim. (TELLES, 2009, p. 68).

A dualidade entre Dona Elzira e a pianista também é ratificada na passagem acima. Nela é reforçada a ideia da perseguição, pois a professora, de forma sorrateira, escondida, acaba por descobrir a peripécia da aluna. E a sombra – uma das metáforas célebres do mito do duplo – figura de modo significativo na comparação com Dona Elzira, uma vez que essa não só é aquela que persegue assim como a sombra, como também traz à tona outra faceta da protagonista. Pois no desfecho da narrativa a antiga professora aponta traços da personalidade da pianista que essa última não reconhece como seus, provavelmente, por se tratar de algo que foi esquecido, reprimido. E o reprimido na teoria de Jung sobre a psique humana leva o nome de sombra, o extremo oposto do ego. (*apud* LEITE, 2013, p. 67).

Já no segundo momento da trama, dos motivos que compõem a descrição da confeitaria, nos chama atenção a presença de espelhos. Isso porque, esse objeto é, assim como a sombra, uma representação icônica do duplo. Por sua natureza especular, refletora, conforme Chevalier e Gheerbrant, o espelho é “o suporte de um simbolismo extremamente rico dentro da ordem do conhecimento.” (2012, p. 393). Assim, o espelho nesse contexto é emblemático da revelação, pois sugere a contemplação de um possível lado seu que a personagem central talvez desconhecesse. Destacamos ainda a atitude da protagonista, na chegada à confeitaria, de observar a antiga professora às escondidas, assim como outrora a própria Dona Elzira fizera com ela. E por fim, mais uma vez a dualidade da professora é sublinhada, visto que se antes era grande, agora parecia diminuta. Admirada com esse fato, a narradora se pergunta: “Encolheu demais ou eu a imaginara bem maior lá na sala de aula?” (TELLES, 2009, p. 70).

Depois de observar sem ser vista, segue em direção à mesa, “— Perdão pelo atraso, mas o trânsito — comecei. E de repente me vi repartida em duas, eu e a menina antiga com ar de sonâmbula, estendendo a mão para pegar o giz.” (TELLES, 2009, p. 70). Nesse momento da trama não só a professora é delineada sob o signo do duplo, configurando-se em outra, a depender do tempo e do espaço, mas também a pianista que categoricamente se diz “repartida em duas”. Assim como na escola era a protagonista que a antiga professora buscava em meio a tantas meninas, agora era para essa senhora que as atenções da ex-aluna aluna se direcionavam. A pianista responde com maior brevidade todas as perguntas às amigas e logo se volta a Dona Elzira.

Numa relação marcada por antagonismos, nem tudo entre Dona Elzira e a protagonista são dessemelhanças, há também pontos em comum. Pois ambas pareciam solteironas, uma vez que no chá elas são as únicas que não falam em maridos e filhos, a não ser quando a pianista diz que não os tem. E assim como a antiga professora, essa ex-aluna seguiu o magistério, porém nas artes, lecionava piano, enquanto a impassível Dona Elzira era das exatas, ensinava aritmética.

Um dos motivos que aparecem na narrativa e que nos chama atenção é a cor negra do chapéu e das vestimentas de Dona Elzira. Essa cor está relacionada com “a coexistência dos contrários, não equilibrados numa tensão constante [e] na via da individuação, Jung considera *a cor preta* como o lado sombrio da personalidade, uma das primeiras etapas a superar.” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2012, p. 633). É relevante observar, sobretudo, que Dona Elzira traz à tona um lado da protagonista já esquecido e que as lembranças que a pianista tem em relação àquela são dolorosas e, portanto, não superadas. A ideia do processo de individuação é reforçada quando a narradora diz que o chapéu “devia ter vindo de uma caixa que se abria em dias de casamento” (TELLES, 2009, p. 71). Pois segundo Chevalier e Gheerbrant, “na análise junguiana, o casamento simboliza, no curso do processo de individuação o de integração da personalidade, a conciliação do inconsciente, princípio feminino, com o espírito, princípio masculino.” (2012, p. 197). Face a isso, é possível interpretar o chá como uma união do eu consciente com o inconsciente da protagonista.

Sentada ao lado da pianista e exalando seu perfume de violetas, Dona Elzira toca a mão dessa ex-aluna e começa o diálogo: “— Minha aluna predileta. [...] — Aluna predileta, Dona Elzira? Mas a senhora nunca me aceitou — provoquei num tom divertido.” (2009, p. 71). A dual condição de Dona Elzira como alguém que se encontra entre a vida e a morte, nas palavras da narradora, uma “viva-morta” (TELLES, 2009, p. 68), é reforçada por seu perfume de violetas, flor que significa “a passagem outonal da vida à morte, a involução.” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2012, p. 960). Diante do questionamento da pianista, Dona Elzira responde que o fato é que a menina era complicada, muito difícil, e que se preocupava muito com ela. Esquivando-se das

perguntas da pianista a professora argumenta: “— Mas por que ficar lembrando essas coisas? Você cresceu tão bem, filha. [...] Hoje você é uma pianista importante...” (TELLES, 2009, p. 72-73).

O que se vem tentando demonstrar ao longo desses parágrafos é como o dualismo se inscreve em características, ações e situações das personagens no conto em análise. Destacando ora a dualidade de uma personagem em separado com suas várias nuances ou facetas, ora o seu desdobramento em relação à outra personagem numa tensão dinâmica em que numa inversão de papéis, intercambiam-se traços e ações entre Dona Elzira e a pianista, de modo que ora essa é tracejada com as matizes daquela e vice-versa. Nas palavras da narradora, “Invertiam-se os papéis, o executado virava o executor — era isso?” (TELLES, 2009, p. 73). Observa-se, assim, o exemplar jogo de reflexo entre o eu e o outro inerente ao tema do duplo, que tanto pode ser expresso pelo viés do contraste, de oposições complementares, ou da semelhança.

- “Dolly” e “Papoulas em feltro negro”: convergências e divergências

No contraste entre os contos “Dolly” e “Papoulas em feltro negro” constatamos os seguintes pontos: No que tange à dualidade, em “Dolly” destaca-se o desdobramento do eu nas duas personagens – Adelaide e Dolly nas quais se percebe a natureza dual, portanto ambígua/ambivalente. A partir do assassinato de Dolly ocorrem transformações em ambas as moças tanto de natureza psíquica, o que ocorre com Adelaide que descobre um “outro eu”, a sua face desconhecida, que se encontrava oculta, recalcada, como de natureza física, fato que podemos perceber em Dolly que com sua morte torna-se irreconhecível, aos olhos da amiga. Já em “Papoulas em feltro negro” o desdobramento do eu da pianista tanto se dá em relação à Dona Elzira, como também no tempo, pois com o passar dos anos, ambas as personagens parecem outras, sobretudo, a protagonista que não se reconhece na menina que, segundo Dona Elzira, ela foi no passado. Além do jogo igual/diferente como marca patente entre as personagens das duas tramas, é saliente, ainda, na relação entre elas, uma atração/repulsa, como nos mostra Bravo (1998) com base nos estudos de Keppler sobre o tema.

Nas narrativas, observamos, ainda, ademais da personagem, outras categorias igualmente relevantes. Em “Papoulas em feltro negro”, percebemos que o tempo acontece na confluência entre o passado e o presente, rechaçando a distância cronológica entre esses tempos. O passado e o presente, e, portanto, o que foi e o que é, se despontam ali, diante, tanto da ex-professora como da ex-aluna. Aliás, o próprio prefixo latino *ex* denota algo que já foi; um estado anterior (passado) e o substantivo que lhe segue significa aquilo que alguém já *foi*, mas já não *é*. Em “Dolly” constata-se o tempo psicológico que “transcorre numa ordem determinada pelo desejo ou pela imaginação do narrador ou das personagens, isto é, altera a ordem natural dos acontecimentos”. (GANCHO, 2006, p. 25). Está, dessa forma, relacionado ao movimento interior e à psique das personagens. No caso de Adelaide, a narrativa é permeada pelos pensamentos, ideias e devaneios que vão e vem de acordo com a condição psicológica da moça.

Quanto ao foco narrativo, verificamos que em “Papoulas em feltro negro” há a mescla da primeira pessoa (narrador-personagem) e terceira pessoa (narrador-observador)”, fato representado, respectivamente, pelo discurso da pianista que questiona a própria identidade (eu/não-eu), como também da ex-aluna que narra fatos e ações das personagens. Já em “Dolly” ocorre o mesmo, pois o discurso de Adelaide, ora se apresenta sob a forma de monólogo utilizando-se de frases com verbos em primeira

pessoa verificadas em exemplos como, “[...] *olho* as luvas cor-de-caramelo e agora *sei, preciso* me livrar delas”. Em seguida, estabelece diálogos com outras personagens como Dolly e o passageiro invisível em que manifesta a onisciência (o narrador sabe tudo sobre a história), bem como a onipresença (o narrador está presente em todos os lugares da história), características marcantes da terceira pessoa.

No que diz respeito ao tipo de discurso, ambas as narrativas privilegiam o discurso indireto livre que é “um registro de [...] pensamento da personagem, que consiste num meio-termo entre o discurso direto e o indireto [...] apresenta expressões típicas da personagem, mas também a mediação do narrador”. (GANCHO, 2006, p. 43).

Destacamos, também, de forma patente, sentimentos de inquietude e estranheza que avultam nas personagens destes enredos e que tornam o ambiente ficcional paradoxal, ambíguo, hesitante e, portanto, insólito.

As facetas opostas das personagens se apresentam como algo que lhes é estranho porque talvez seja algo reprimido, muito bem guardado na mente, no inconsciente, tal como concebe Freud que percebe a repressão como “condição necessária de um sentimento primitivo que retorna em forma de algo estranho.” (1996, p. 259). Assim, é possível compreender o estranhamento da aparentemente ingênua e recatada Adelaide ante a vivida e irreverente Dolly, bem como estranhamento da pianista ante seu outro eu que a própria Dona Elzira diz que achava preocupante, e que, portanto, deve ter contribuído bastante para coibi-lo.

Nessas narrativas, o insólito assume os contornos de eventos que não implicam o sobrenatural, mas não se encontram dentro dos quadros da realidade tal como estamos acostumados, são raros de acontecer, extraordinários, tal como afirma Garcia (2007). O insólito desses enredos é o dos eventos estranhos tanto na perspectiva freudiana, em que o estranho é algo familiar e há muito tempo guardado na mente que se desdobra em algo desconhecido porque se encontra recalcado, escondido no inconsciente e por isso quando vem à tona é inquietante, assustador, sinistro, esquisito e incômodo (FREUD, 1996), como na ótica todoroviana de estranho puro que “está ligado unicamente aos sentimentos das personagens e não a um acontecimento material que desafie a razão.” (TODOROV, 2010, p. 53).

Tais vertentes podem ser observadas em “Dolly”, pois, a narradora-protagonista, sob o impacto da visão do corpo de Dolly brutalmente assassinada de forma misteriosa, diz conversar com um passageiro invisível em um bonde; e em “Papoulas em feltro negro”, haja vista em um reencontro com uma antiga professora da infância, Dona Elzira, que está entre a vida e a morte, a protagonista diz se sentir cindida em duas, e uma dessas duas facetas lhe causa bastante estranhamento.

Conclusão

Nas narrativas analisadas o duplo é marca patente. São contos em que o tema da duplicidade é marca expressiva, inscrevendo-se por toda a estrutura da trama, sobretudo, na configuração das personagens através de várias dicotomias, dentre as tais, estranho/familiar; igual/diferente; eu/não eu; real/surreal; atração/repulsa, oposição/complementariedade, dentre outras dualidades que dialogam e que são emblemáticas do mito do duplo, ocupando espaço privilegiado no enredamento fabular. É válido destacar que no tocante à construção das personagens, verifica-se, ainda, como espelhamento da dualidade, a dicotomia consciente/inconsciente.

Outrossim, o duplo é atualizado com recursos da poesia e do imaginário, e, no caráter encantatório do mistério, a ambiguidade e a ambivalência potencializam as incertezas e inquietações do leitor e também da personagem.

Em síntese, podemos afirmar que nos contos analisados, o efeito fantástico nasce da oposição natural/sobrenatural em que o irreal se desponta como sendo parte da realidade ordinária. Dessa maneira, no fazer literário de Telles, são criados cenários urbanos aparentemente banais em que o extraordinário irrompe causando um enfrentamento sempre problemático entre o real e o não-real. Nessa perspectiva, o insólito condiz com o fantástico contemporâneo, em que o elemento sobrenatural não se materializa a ponto de ser perceptível ao olho do leitor, mas que mantém uma íntima relação com os conflitos psíquicos das personagens.

Referências

- BALBINOT, Gabriela. **Culpa e vergonha** – recortes teóricos na Gestalt terapia. [Monografia de Especialização em Psicologia Clínica]. Instituto Gestalten. Florianópolis, 2003. Disponível em: <<http://www.comunidadegestaltica.com.br/sites/default/files/Gabriela%20Balbinot%20-%20Culpa%20e%20vergonha%20recortes%20teoricos%20na%20gestalt.pdf>>. Acesso em 21 de junho de 2014.
- BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, P. **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 261-288.
- CALVINO, Italo. **Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 09-18.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- FREUD, Sigmund. O estranho. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de S. Freud**. V. XVII. Trad. dirigida por Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 237-269.
- GANCHÓ, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. 9. Ed. São Paulo: Ática, 2006.
- GARCÍA, Flávio. O insólito na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In: _____. (org). **A banalização do insólito: questões de gênero literário e mecanismos de construção narrativa**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007, p. 11-22.
- KRISTEVA, Júlia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LAMAS, Berenice Sica. **O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em literatura e psicologia**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.
- LEITE, Francisco Edson Gonçalves. **O duplo como manifestação do insólito em contos de Lygia Fagundes Telles e Ignácio de Loyola Brandão**. (Dissertação de Mestrado). Pau dos Ferros: UERN, 2013. Disponível em: <http://www.uern.br/controladepaginas/disserta%C3%A7%C3%B5es2013/arquivos/1698dissertacao_de_francisco_edson_goncalves_leite.pdf>. Acesso em: 21 de set. 2013.
- MELLO, Ana Maria Lisboa. de. As faces do duplo na literatura. In: _____INDURSKY, Freda. **Discurso, memória, identidade**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000. p. 111-123.
- TELLES, Lygia Fagundes. **A noite escura e mais eu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução a literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.