



ASPECTOS DO DUPLO NOS CONTOS “O EX-MÁGICO DA TABERNA MINHOTA”, DE MURILO RUBIÃO, E “CARTA A UMA SENHORITA EM PARIS”, DE JULIO CORTÁZAR

Luciano Antonio

RESUMO:

As manifestações do duplo na literatura, ao mesmo tempo em que dificultam o entendimento unívoco do tema, trazem uma riqueza de leituras bem-vindas ao meio literário. Procuramos, neste trabalho, cotejar dois contos que apresentam o duplo de modo distinto. Na narrativa de Murilo Rubião, o Outro aparece no desdobramento da figura do mágico insatisfeito com seus poderes extraordinários que se converte em funcionário público para se livrar de tal “problema” e, assim, ao anular suas magias, mergulha na angústia de uma fastidiosa existência burocrática. A busca da identidade passa pela atitude de escapar da consciência de si através do mergulho em um “novo” estar no mundo. De outro modo, temos no texto de Cortázar um homem que, ao também tentar refúgio dos seus conflitos particulares, muda-se para o apartamento de uma amiga e se vê invadido por seu duplo manifestado no insólito ato de vomitar coelhinhos. Estes pequenos seres alternam sua rotina e tornam-se um grande obstáculo, tendo o personagem que recorrer ao suicídio para se ver “livre” deles. Assim, o duplo nesse conto de Cortázar pode ser lido pela perspectiva de Jaime Alazraki, via estudos da psicanálise freudiana, como sendo uma espécie de metáfora do inconsciente.

PALAVRAS-CHAVE:

Rubião; Cortázar; duplo; fantástico.

Tema recorrente na literatura, o duplo surgiu e continua a aparecer sob as mais variadas formas. Diversas também são as abordagens críticas sobre o tema. Para alguns autores o duplo é assunto cultivado na antiguidade e está ligado à própria existência do homem que sempre buscou explicar a si mesmo. Contudo, dentro desse percurso extenso, tal fenômeno pode ser analisado a partir de dois momentos distintos, como nos aponta Adilson dos Santos:

O percurso de representação do duplo na história da literatura mundial pode ser dividido em duas fases: na primeira, o duplo aparece como figuração do homogêneo; na segunda como figuração do heterogêneo. A primeira fase vai da antiguidade até o final do século XVI, deixa transparecer a concepção unitária do homem. (...) o duplo simboliza o idêntico e aparece retratado através de gêmeos ou de sócias: dois personagens dotados de identidade própria e sustentando uma subjetividade autônoma, apresentam perfeita



semelhança física e, às vezes, até comportamental, a ponto de dificultar a sua identificação. (SANTOS, p. 66, 2009).

Nessa primeira fase há uma tendência ao homogêneo e o duplo passa a ser um intercâmbio entre duas figuras representadas. Todavia, a partir do final do século XVI inicia-se o crescente abandono dessa imagem unitária e, em contrapartida, temos a introdução da subjetividade enquanto motivação desse fenômeno, como salienta Santos:

(...) ocorre uma abertura para o espaço interior do homem e o duplo passa a figurar a desagregação da personalidade, assinalando, assim, uma radical mudança em sua concepção. (...) No século XIX, as investigações sobre a natureza interna do homem, de um ponto de vista científico, tornam-se mais agudas. Somadas ao clima favorável do romantismo a explorar e reconhecer outras esferas de percepção humana, tais especulações se projetam na criação artística; ou seja, ao colocar o sujeito no centro de suas questões, o século XIX contribui para a emergência do tema da duplicidade do “eu” em uma série de narrativas. (SANTOS, p. 68, 2009).

Vale destacar também outra divisão sobre a origem do duplo. Há o *duplo exterior* cuja origem é extrínseca ao “eu” e do *duplo interior*, que ao contrário daquele tem sua gênese no próprio sujeito. Pode-se dizer que no primeiro caso, o do *duplo exterior*, existe um confronto entre o “eu” e o outro. A imagem do ser surge em contraposição à visão que o externo faz aparecer. Neste embate, o que vem à tona é a questão da identidade através do choque com o diferente. Assim, está em jogo a alteridade que significa a aceitação do outro, daquele que é estrangeiro.

O *duplo interior* surge da divisão interna do “eu” como se fosse um conflito psíquico que gera sentimentos (ansiedades, perturbações, angústias, medos, pânico, etc). Este segundo exterioriza-se como uma sombra. Tal materialização levaria o sujeito a enxergar esse outro como algo atemorizante e até aparecer em forma de um antagonista. (SANTOS, 2009). O diferente se manifesta também numa segunda personalidade que convive e pode surgir em determinados momentos, fazendo com que haja uma mescla de sujeitos no próprio ser. Tal perspectiva ganha forças a partir de um ensaio de 1919 em que Freud explica o conceito de *unheimliche* em sua língua materna, alertando, especialmente, a dificuldade de se fixar-lhe um sentido preciso. Depois de percorrer pelas várias nuances do termo no dicionário, expõe que tal palavra nasce de um paradoxo, pois, partindo do adjetivo *heimliche*, o significado corresponderia àquilo que é familiar, conhecido. Com o acréscimo do prefixo *un*, fundamental à nova palavra, há um feixe de sentido contrário, que passa também ao significado de algo que não é familiar. Nessa fusão, o termo unifica ideias contrárias denotando o “estranho-familiar”. Portanto, a palavra desliza para um duplo de si mesma – como se o vocábulo, de algum modo, estivesse frente a um espelho. Assim, segundo Freud, o nosso outro, uma espécie de divisão do indivisível, surge da projeção dos desejos e medos recalcados no inconsciente.

Objetivando verificar alguns aspectos do duplo na literatura contemporânea, pretendemos cotejar aqui dois contos que apresentam esse fenômeno de modo peculiar. Trata-se do texto “O Ex-mágico da taberna minhota” de Murilo Rubião e “Carta a uma senhorita em Paris” de Julio Cortázar. E por estes dois autores estarem ligados à literatura fantástica, apontaremos também como o duplo pode funcionar como um dos componentes deste gênero.

No conto de Murilo Rubião observa-se desde o início o tom melancólico e conformista do personagem-narrador. O texto começa com a descrição atual do sujeito. “Hoje sou funcionário público e este não é o meu desconsolo maior”. (RUBIÃO, 1999, p. 7). Estar empregado na burocracia do estado não parece ser o motivo ou a explicação para o humor do personagem. Na visão do leitor implícito, a narrativa se encaminha para uma espécie de lamentação do personagem ou apenas uma descrição dos problemas que o levaram ao desconsolo. Todavia, a própria identidade do narrador surge como algo insólito: “(...) Fui atirado à vida sem pais, infância ou juventude. Um dia dei com meus cabelos ligeiramente grisalhos, no espelho da Taberna Minhota. A descoberta não me espantou e tampouco me surpreendi ao retirar do bolso o dono do restaurante.” (RUBIÃO, 1999, p. 7). Temos aqui um elemento insólito que expõe a não-identidade social do narrador. Essa primeira imagem anuncia as especificidades tanto no modo de narrar a história quanto na construção do próprio personagem.

Na sequência do texto, respondendo a estranheza revelada pelo dono do restaurante ao se ver retirado do bolso, o narrador confessa: “O que poderia responder, nessa situação, uma pessoa que não encontrava a menor explicação para sua presença no mundo? Disse-lhe que estava cansado. Nascera cansado e entediado.” (RUBIÃO, 1999, p. 7). O espelho, um dos elementos mais comuns nas narrativas do duplo, funciona como meio para choque entre o eu que não se via, apenas sentia tédio e aquela imagem de um sujeito com marcas físicas da passagem do tempo. Temos aqui um encontro do sujeito com si mesmo. Além de ter se visto pela primeira vez, ou melhor, ter se descoberto enquanto ser social no espelho da Taberna Minhota, o personagem dá-se conta daquilo que lhe falta e o incomoda: percebe-se apenas como um homem sem identidade, vivendo num mundo para ele desprovido de sentido. Todavia, apesar da “mágica” que foi tirar o dono do restaurante do bolso, ao leitor, o personagem representaria um funcionário público cansado de sua rotina de trabalho, algo que se reflete na visão de mundo do narrador.

Contudo, o desdobramento do insólito presente no início do texto surge com a longa descrição da outra faceta do funcionário público: sua grande habilidade de fazer mágicas. Temos, assim, um segundo momento da narrativa, ou seja, retoma-se o que seria a primeira fase do narrador, um homem que tem como principal ocupação os seus truques de magia. Tal imagem não seria de se



estranhar caso essa sua prática fosse apenas algo aprendido, uma forma de ganhar a vida. Embora o dono do restaurante o tenha contratado para fazer mágicas, como uma profissão, o que vemos na continuidade do texto é o insólito fato de os truques surgirem de maneira involuntária. O que apareceria como uma ilusão para o espectador, torna-se “real” e o que é mais absurdo, sem que o mágico possa controlar esses seus truques. Interessante notar que a habilidade de fazer mágicas, algo normalmente prazeroso, converte-se para o personagem-narrador em motivo de tristeza, angústia e depressão. É como se houvesse um “duplo” que fizesse surgir diferentes objetos e animais nas horas mais impróprias, como descreve o narrador:

Às vezes, sentado em algum café, a olhar cismativamente o povo desfilando na calçada, arrancava do bolso pombos, gaivotas, maritacas. (...) Se, distraído, abria as mãos, delas escorregavam esquisitos objetos. A ponto de me surpreender, certa vez, puxando da manga da camisa uma figura, depois outra. Por fim, estava rodeado de figuras estranhas, sem saber que destino lhes dar. Nada fazia. Olhava para os lados e implorava com os olhos por um socorro que não poderia vir de parte alguma. (...) Também, à noite, em meio ao sono tranquilo, costumava acordar sobressaltado: era um pássaro ruidoso que batera as asas ao sair do meu ouvido. (RUBIÃO, 1999, p. 9-10).

Não é o mágico que controla ou produz os truques e sim estes que surgem e incomodam o personagem. Há uma mudança na lógica, pois aquilo que seria apenas uma ilusão de ótica, algo explicável pela razão, ou seja, a mágica como criação do homem para enganar o espectador, passa a funcionar neste texto de Murilo Rubião como algo interno, inerente ao próprio homem. Vale destacar que o estranhamento se dá na percepção do leitor e não do narrador que aceita o evento, tentando lidar com seus efeitos. E é neste contexto que o personagem utiliza sua própria mágica para tentar se livrar do problema. A saída foi arquitetar a sua própria morte: “Urgia encontrar solução para o meu desespero. Pensando bem, concluí que somente a morte poria termo ao meu desconsolo.” (RUBIÃO, 1999, p. 10). Porém, todas as tentativas foram frustradas e o narrador conclui que não tem controle sobre sua vida, chegando ao limite quando revela: “Rolei até o chão soluçando. Eu, que podia criar outros seres, não encontrava meios de libertar-me da existência.” (RUBIÃO, 1999, p. 11). Este desabafo do narrador aponta para o absurdo, o sem saída da existência. O personagem anula-se enquanto indivíduo ativo, pois não só deixa de ter controle sobre seus truques, mas, principalmente, descobre-se incapaz de realizar o seu desejo.

A segunda saída encontrada pelo narrador para dar cabo a sua vida, também foge ao comum e tem um sentido metafórico: “Uma frase que escutara por acaso, na rua, trouxe-me nova esperança de romper em definitivo com a vida. Ouvira de um homem triste que ser funcionário público era suicidar-se ao poucos. (...) Por isso empreguei-me numa Secretaria de Estado.” (RUBIÃO,

1999, p.11). A prerrogativa do homem triste não foi desmentida pela realidade, pois a vida do personagem transcorreu como se esperava, ou pior, além de não morrer sente-se ainda mais entediado. Neste momento do texto temos o desdobramento da figura do narrador. Surge aqui o *duplo interior* através de uma segunda personalidade: a figura do mágico que não controla os seus truques é bloqueada pela vida burocrática do funcionário público. Se não foi possível sua morte física, como almejado, ele perdeu seus poderes incontroláveis e agora é um simples empregado. Tal descoberta se dá quando o personagem necessita dos seus truques:

Fui ao chefe da seção e lhe declarei que não podia ser dispensado, pois tendo dez anos de casa, adquirira estabilidade no cargo. (...) Para lhe provar não ser leviana a minha atitude, procurei nos bolsos os documentos que comprovavam a lisura do meu procedimento. Estupefato, deles retirei apenas um papel amarrotado – fragmento de um poema inspirado nos seios da datilógrafa. Revolvi os bolsos e nada encontrei. **Tive que confessar minha derrota. Confiara demais na faculdade de fazer mágicas e ela fora anulada pela burocracia.** (RUBIÃO, 1999, p. 12-13) (grifo nosso).

Há aqui a transformação do narrador em cidadão comum, desprovido de qualquer tipo de poder extraordinário. O sujeito-mágico com truques insólitos se desdobra em personagem verossímil. Neste caso, o duplo pode funcionar como uma metáfora crítica do cotidiano do homem contemporâneo, um ser pós-moderno incluso na multidão. O texto indica que a banalização da vida moderna e a posição do sujeito inserido nessa sociedade do consumo desembocam no absurdo, ou seja, *no sense* do existir. Se o mágico com poderes de mudar a realidade tem banalizado seus truques pela repetição espontânea, ao funcionário público desprovido dessa faculdade, o cotidiano é ainda mais sufocante, pois nem mesmo tem-se a ilusão trazida pela mágica. Assim, os poderes do mágico e com isso a possibilidade de fuga do cotidiano são interrompidos pela inversão dos sentidos através dos truques transformados em rotina sufocante, similar à do funcionário público.

De outro modo, a partir da imagem de um duplo interior como recalque do inconsciente podemos situar o conto “Carta a uma senhorita em Paris” de Julio Cortázar. Neste texto, o personagem-narrador descreve em forma de carta a uma amiga que está na França sua rotina no apartamento desta. Já no início do texto menciona sua tristeza relacionada à imagem dos coelhos. Na sequência, fala das dificuldades ao tentar ficar à vontade em um espaço impregnado de marcas pessoais. Contudo, essa tristeza que contamina a carta advém de um evento insólito assim descrito pelo narrador:

(...) Mas fiz as malas, avisei a sua empregada que viria a instalar-me, e entrei no elevador. Justo entre o primeiro e o segundo andar senti que ia vomitar um coelho. Não havia explicado antes, não acreditava que por deslealdade, mas naturalmente ninguém vai poder explicar às pessoas que de quando em quando se vomita um coelho. (CORTÁZAR, 1982 p. 23).

Para novo espanto do leitor há na continuidade do texto a descrição em moldes realistas de uma cena insólita:

Quando sinto que vou vomitar um coelhinho, coloco os dedos na boca como uma pinça aberta, e espero sentir na garganta a penugem morna que sobe como uma efervescência de sal de frutas. Tudo é veloz e higiênico, transcorre em um brevíssimo instante. (...) É um coelhinho normal e perfeito, somente que muito pequeno, pequeno como um coelhinho de chocolate, mas branco e inteiramente um coelhinho. (CORTÁZAR, 1982, p. 23-24).

Temos aqui o surgimento do insólito na narrativa e a relação do personagem com o acontecido é a de não estranhamento ou tentativa de explicá-lo, mas sim sugere ser algo “natural” que se incorporou à sua vida. A partir desta nova “realidade”, o narrador descreve como fazia para esconder esses pequenos seres da amiga que morava com ele. Os coelhinhos possuem vida própria e, como qualquer outro animal cresce, necessitando de espaço para sobreviver. Em número inicial de dez, esses bichinhos alteram a rotina do narrador: à noite, eles correm, brincam, comem, enfim, vivem como coelhos normais. E durante o dia dormem dentro do guarda-roupa, escondidos do olhar externo. Ou seja, os animais que agora fazem parte da vida do personagem possuem um cotidiano inverso à maioria dos homens urbanos, dormem durante o dia e brincam à noite.

Vale destacar que a narração segue descrevendo o modo como o evento insólito de vomitar coelhinhos é algo rotineiro e se inclui nas ações diárias do personagem:

(...) eu já tinha perfeitamente resolvido o problema dos coelhinhos. Semeava trevo na sacada da minha outra casa, vomitava um coelhinho, colocava-o no trevo e ao final de um mês quando suspeitava que de um momento a outro...então presenteava o coelhinho já crescido à senhora de Molina que acreditava em um *hobbie* e se calava. (CORTÁZAR, 1982, p. 24).

À medida que lemos o texto, o evento insólito acaba sendo absolvido como algo comum à vida do sujeito e aquilo que poderia ser visto como estranho, torna-se apenas um problema a ser administrado. Embora o personagem pareça conformado com o caso, as tentativas de “resolver” a questão passam pela ideia de matar os coelhinhos, como se o extermínio destes fosse a única saída encontrada. Todavia, a relação entre o narrador e os pequenos seres que saem de sua garganta impede que ele tome uma atitude radical: “O [coelhinho] fechei na caixa de primeiros socorros vazia e voltei a desempacotar desorientado, mas não infeliz, não culpado, não ensaboando minhas mãos para retirar a última convulsão. Compreendi que não podia matá-lo” (CORTÁZAR, 1982, p.26). A narrativa apresenta as diferentes sensações do narrador a se ver cada vez mais envolvido com o caso inusitado. Esses pequenos animais crescem assim como a destruição no apartamento da amiga. O personagem, preocupado com o incômodo causado por estes visitantes, narra como ficou o espaço depois de algum tempo de convivência com os novos hóspedes:



Quebraram as cortinas, a capa das poltronas, a moldura do auto-retrato de Augusto Torres, estiveram em círculo debaixo da luz do abajur, em círculo e como abandonando-me de repente gritaram, gritaram como eu não acredito que gritem os coelhos. (CORTÁZAR, 1982, p.32).

Verifica-se aqui por parte do narrador o abandono dos visitantes, deixados à própria sorte. O homem parece já não ter mais forças para controlar o cotidiano dos pequenos dos visitantes. Este desconsolo e fuga da responsabilidade sobre os coelhinhos apontam para a sua atitude final de livrar-se para sempre do problema: o suicídio. “Não acredito que lhes seja difícil juntar onze coelhinhos salpicados sobre o piso, talvez não se fixem neles, atarefados com **o outro corpo que convém levar rápido**, antes que passem os primeiros colegiais.” (CORTÁZAR, 1982, p. 33) (grifo nosso).

Com este final, a carta ganha contornos de confissão, tendo o narrador descrito os seus últimos passos antes de tirar a vida. Pelo apresentado acima, os problemas acarretados pelo surgimento insólito dos coelhinhos na vida do personagem podem ser lidos como materialização dos conflitos psicológicos que o atormentavam. Contudo, nos interessa observar como esta metáfora do inconsciente pode ser vista como manifestação do duplo. Assim, os coelhinhos vomitados seriam a representação do duplo interior, uma espécie de expressão deformada do *unheimliche* freudiano que enlaça ideias contrárias significando o “estranho-familiar”. Essa imagem paradoxal aparece no conto já que vomitar coelhinhos, além de ser insólito, funciona também como expressão de algo desconhecido ao narrador-personagem. Por outro lado, o fato de vomitá-los, ou seja, surgirem de dentro dele passa a significar o que há muito lhe é familiar. Desse modo, a metáfora presente no texto pode ser associada à palavra *unheimliche*, algo que deveria ficar escondido, mas veio à tona. Enfim, o fato expressa a divisão do indivisível através da projeção dos desejos e medos recalcados no inconsciente.

O que parece diferenciar o surgimento do duplo neste conto de Cortázar é a tentativa de naturalizar o evento insólito. O outro que pode ser lido como aquilo que estava recalcado no interior do sujeito e é materializado nestes pequenos seres. Não há aqui o recurso da imagem obscura, dos símbolos indecifráveis ou dos elementos sugestivos que muitas vezes compõe os textos que trabalham com os eventos insólitos. O que Cortázar traz de novidade é a naturalização desse duplo que passa ao mesmo tempo a ser diferente e igual ao personagem. Além disso, o que seria irreal, o fato de um homem vomitar coelhinhos, torna-se apenas mais um evento em sua rotina. A forma encontrada pelo escritor para representar o duplo, apresenta-se como algo insólito, mas integrado aos dia-a-dia do personagem.

Assim, o efeito alcançado na representação do duplo através de seres ao mesmo tempo internos e externos ao homem dificulta uma leitura inequívoca



dos sentidos do texto. A análise realizada aqui considera os coelhinhos como duplo do personagem ao mesmo tempo que representa a manifestação concreta do incomensurável que habita o homem. Esses pequenos animais podem ser observados como elemento ambíguo que aproxima o real do irreal, o comum do insólito. Desse modo, embora carregados de múltiplos sentidos, os coelhinhos possuem sua face concreta, existem como seres reais. Mesmo que o nascimento destes seja insólito, eles passam a ter uma vida externa igual a qualquer outro animal. No terreno da ficção esses coelhinhos podem ser lidos como pertencentes e não ao campo do verossímil. Se pensarmos pelo lado da origem, há a quebra da verossimilhança, pois nenhum animal nasce do vômito de um homem. Por outro lado, quando habitam o apartamento, seguem uma vida normal, muito próxima à realidade. Segundo David Roas é neste ponto que a metáfora nas narrativas fantásticas contemporâneas explora a irrupção do insólito através de uma linguagem que se modela à medida que os medos e a percepção da realidade se modificam.

Neste jogo que envolve a verossimilhança surge o duplo do personagem, funcionando o ato insólito como reflexo do outro “eu”, da imagem concreta do desconhecido. Interessante notar que a convivência com esse duplo torna-se incômoda no início e, com a multiplicação dos pequenos animais, acaba sendo insuportável. A própria narrativa em forma de carta pode ser lida como confissão dessa inabilidade do “eu” em relacionar-se com aquilo que paradoxalmente lhe é estranho e familiar. A revelação do duplo interior lhe causa mal-estar, ou seja, para tentar se livrar do incômodo do outro, daquilo que surge fora do seu controle, o personagem anula-se, chegando ao extremo do suicídio. Mesmo antes de revelar o fim que deveria dar a tal situação, o personagem expõe as sensações incomunicáveis causadas pelo duplo: “(...) esta mudança me alterou também por dentro – não é nominalismo, não é magia, somente que as coisas não podem variar assim de repente, às vezes as coisas viram bruscamente e quando você esperava a bofetada à direita – assim, Andreé, ou de outro modo, mas sempre assim.” (CORTÁZAR, 1982, p. 29).

Neste conto, Cortázar transforma a imagem do duplo em metáfora imagética do inexplicável. O vomitar coelhinhos, ato que a princípio só pode ser entendido dentro do terreno do insólito, converte-se em um duplo interior que é observado não pela sua deformação, mas ao contrário, por sua latência psíquica em forma de pequenos seres “reais” em sua (in)existência verossímil.

Podemos também dizer que o duplo neste texto do escritor argentino expõe o eixo principal das representações do insólito na narrativa contemporânea, conforme aponta o crítico Jaime Alazraki. De modo diferente do fantástico tradicional, esta narrativa de Cortázar modifica a relação entre a realidade e o elemento insólito. Se na ficção fantástica do século XIX partia-se do real para o evento fantástico, estranho às leis da razão, nos contos contemporâneos, o



insólito irrompe primeiro integrando-se à vida do personagem. Enfim, o que seria irreal passa a fazer parte de uma nova realidade, mais profunda e com o sentido duplicado.

Analisando este conto de Julio Cortázar, o crítico argentino destaca:

O arbítrio reside no haver escolhido os coelhinhos, como Kafka escolhe um inseto em “A metamorfose”, mas nada de arbitrário há no ato de vomitá-los, de sentir que esses pequenos monstros que são parte de um, feitos de nossas próprias inquietudes, fobias e angústias, se liberam de nosso controle e, como um demiurgo, se voltam contra nós para nos governar e nos arrastar em suas brincadeiras e fogos, saltos e sobressaltos. Não é outro o sentido da frase final: para eliminá-los, o narrador deve também eliminar-se. Cortázar observou que contos como “Carta e uma senhorita em Paris” teve sobre ele o efeito de um exorcismo, no sentido de que, ao escrevê-los, curou-se de certos sintomas neuróticos que então sentia. (ALAZRAKI, 1983, p. 78).

Para o crítico, fica claro que a metáfora usada por Cortázar neste conto revela o duplo interior, aquilo que existe recalcado e de algum modo veio à tona. O vomitar coelhinhos funcionaria como ato de exorcismo dos medos, fobias, traumas que irrompem no cotidiano e só podem ser eliminados com a morte do sujeito, pois são intrínsecos a ele. Sem entramos no terreno biográfico, a carta em forma de confissão pode ser lida como um duplo do próprio Cortázar. Haveria uma mescla entre o narrador-personagem que tenta expor seus conflitos e o próprio autor que ficcionalmente revela o seu imaginário e com isso se reflete na construção do texto literário.

Tanto no texto de Rubião quanto no conto do escritor argentino o duplo aparece de forma diferente daquela canônica. Contudo, há diferenças entre a construção do “outro” em Murilo Rubião e no escritor argentino. Como observamos, no conto “o Ex-mágico...” o duplo aparece no desdobramento da personalidade do narrador. O “eu” do funcionário público surge como tentativa de perda dos poderes mágicos. Ou seja, o outro, o duplo do personagem é o não-mágico, o funcionário público entediado com sua rotina burocrática. Neste sentido, o outro funciona como reflexo da perda de identidade e também ocasiona um conflito com o mundo. Neste sentido, a burocratização da vida surge metaforizada nos truques involuntários do narrador. Tal atividade que deveria ter como base o extraordinário, transforma-se no mais opressor cotidiano, pois tira do personagem a sua liberdade de criar e o coloca como simples produtor de mágicas absolutamente involuntárias.

Diferente desta posição do duplo enquanto reflexo da relação entre identidade e alteridade, o conto “Carta a uma senhorita em Paris” de Júlio Cortázar, trabalha com a manifestação do duplo interior. Esta perspectiva pertence ao terreno do subjetivo, da exposição dos medos, fobias e traumas do personagem. Todavia, como apontamos anteriormente, tal apresentação do duplo converte-se em metáfora, cujas bases estão na manifestação do insólito enquanto parte do real.



Por isso, o personagem não questiona o ato inexplicável de vomitar coelhinhos e sim descreve como fazia para integrá-los à sua rotina, escondendo-os da sua companheira e dos amigos. O personagem entra em choque com seu estar no mundo a partir de um problema insolúvel, produzido por um conflito interior que acaba sendo manifestado exteriormente pelo ato de vomitar coelhinhos. De modo distinto do personagem de Murilo Rubião, condenado a viver na burocracia do estado, apontando para um repetir exaustivo da realidade, o sujeito que escreve a carta no conto de Cortázar sucumbe à própria personalidade, pois só se livra do seu estado psicológico através do suicídio.

Vale destacar que por outro lado os dois contos se aproximam por alterarem tanto a manifestação canônica do duplo na literatura como também apontam para a manifestação do insólito na narrativa contemporânea. O personagem de Murilo Rubião ao invés de criar os seus truques para iludir o público, torna-se refém dos seus próprios poderes, já que não tem controle sobre suas ações. Não muito diferente dessa situação encontra-se o personagem do conto de Cortázar. A este, o viver é sufocante, pois, além de vomitar coelhinhos, ato por si só inexplicável pelas leis da biologia, apenas contorna o problema que ao invés de ser amenizado, aumenta a cada dia a ponto de levá-lo à morte.

Pelo que foi destacado, o duplo nos dois contos analisados se diferencia daquele comumente apresentado nos textos que tratam deste fenômeno. De um lado, no conto de Murilo Rubião, um “eu” anula-se para dar lugar a um segundo “eu”. Porém ambos são acometidos do tédio comum ao homem inserido no mundo pós-moderno. A diferença entre esses dois lados do personagem são apenas os truques espontâneos que são próprios do mágico. A questão central neste conto de Rubião, além do elemento insólito, parece ser a busca da identidade e o choque causado pelo contato com o outro.

Já no conto “Carta a uma senhorita em Paris” de Júlio Cortázar, o duplo aparece como projeção daquilo que está no psíquico do personagem. O evento insólito, um homem que de quando em quando vomita um coelhinho, torna-se metáfora do desconhecido que é ao mesmo tempo familiar. Ou seja, as projeções do inconsciente transformam-se em algo concreto que embora seja inexplicável em sua origem, ganha contornos realistas na sua materialização enquanto elemento textual. Nos contos de Cortázar, como diz Teodósio Fernandes, a aparição do fantástico não reside na alteração por elementos estranhos de um mundo ordenado pelas leis rigorosas da razão e da ciência. Basta que se produza uma alteração do reconhecível, da ordem ou desordem familiares. A suspeita de que outra ordem secreta (ou outra desordem) pode por em perigo a precária estabilidade de nossa visão de mundo.

Para finalizar, destacamos que ambos os textos podem ser lidos como exemplos do fantástico contemporâneo, pois, através do uso do duplo, os autores constroem



metáforas que envolvem o estar no mundo do homem contemporâneo. Para David Roas, tais relatos colocam o sobrenatural diante do leitor como questionamento dos limites entre o sólito, o racional e o elemento insólito, irreal. O que poderia suscitar apenas medo do sobrenatural com a segurança de que este estaria totalmente deslocado da realidade concreta, no relato fantástico contemporâneo, traz a insegurança do real e o questionamento da sua pretensa estabilidade. Assim, os aspectos principais que estão na base das transformações do fantástico e aparecem nos textos aqui analisados seriam a progressiva cotidianização promovida pelos diferentes autores ao longo do tempo e, principalmente, o uso de novas formas de comunicar, objetivar esse impossível.

ASPECTS OF DOUBLE IN THE TALES “THE EX-MAGICIAN’S OF THE TAVERN MINHOTA”, BY MURILO RUBIÃO, AND “LETTER TO A MISS IN PARIS”, BY JULIO CORTÁZAR

ABSTRACT:

The various manifestations of the double in the literature, at the same time that make difficult the understanding of the topic, bring a wealth of readings that is welcome to the literary mean. In order to better understand some of the double projections, we seek, in this work, through different theoretical studies on the subject, to compare two tales that show the double in a different way. In the narrative of Murilo Rubião, the Other appears through the figure of the magician who is dissatisfied with his extraordinary powers and because of it converts to a public official to get rid of this “problem”. When he nullifies his spells, delves into the anguish of a tedious and bureaucratic existence. In this brief review, we believe that the search for identity is the attitude of escaping from self-consciousness through the dip in a “new” being in the world. Otherwise, we have in the Cortázar’s text a figure of a man who, while also trying to retreat from their private conflicts, moves to an apartment of a friend and finds that his routine has become his major obstacle, making the character to decide for killing himself to see “free” from all disturbs. Thus, the double in this Cortázar’s tale can be read by the prospect of Jaime Alazraki, via studies of Freudian psychoanalysis, as a kind of metaphor of the unconscious.

KEYWORDS:

Rubião; Cortázar, double; fantastic.



REFERÊNCIAS

ALAZRAKI, Jaime. En *busca del unicornio*: los cuentos de Julio Cortázar. Madrid: Editorial Gredos, 1983.

CORTÁZAR, Julio. *Bestiário*. México DF: Editora Nueva Imagen, 1982.

FREUD, Sigmund. O estranho In. _____. Obras completas. v VII. Edição standart brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Trad. J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996b.

ROAS, David. *La Realidade Oculta*. Cuentos fantásticos del siglo XX. Palència-España: Menoscuarto, 2008.

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

RUBIÃO, Murilo. *Contos reunidos*. São Paulo: Editora Ática, 1999.

SANTOS, Adilson dos. *Duplos em Tutaméia*: terceiras estórias. 2009. 290 f. Tese (Doutorado em Letras) Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2009.