

PRISCILA LIGOSKI

NAS ÁGUAS DE NARCISO: TODO EU É UM OUTRO E TODO ENGODO TORNA-SE
UMA VERDADE

PORTO ALEGRE

2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS
LITERATURA COMPARADA

Priscila Ligoski

NAS ÁGUAS DE NARCISO: TODO EU É UM OUTRO E TODO ENGODO TORNA-SE
UMA VERDADE

Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada apresentada como requisito parcial para obtenção do título de mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Professora Doutora Márcia Ivana de Lima e Silva

PORTO ALEGRE

2014

AGRADECIMENTOS

A realização dessa dissertação de Mestrado não seria possível sem a contribuição de algumas pessoas, que se tornaram importantes tanto pelo apoio emocional quanto pelos ensinamentos e direcionamentos teóricos. Dedico, portanto, meus sinceros agradecimentos:

Aos meus pais, Onofre e Eliete, por todo o amor e por terem sempre acreditado em mim. À minha irmã Aline, pelo eterno companheirismo, pela compreensão nas horas difíceis e pelo amor incondicional.

Aos colegas de mestrado com quem dividi as alegrias e as preocupações dessa trajetória, principalmente, às minhas amigas Paula, Nathália, Juliana, Grace e Gabriela e aos amigos Guilherme, Tiago e Adriano.

À minha orientadora, Márcia Ivana de Lima e Silva, pelos ensinamentos e pela carinhosa dedicação.

Ao professor Antônio Marcos Vieira Sanseverino, por ter me acompanhado durante a graduação e por ter despertado meu interesse para o fascinante universo dos espelhos.

De imediato o espelho passou a verter por cima dela uma luz que a parecia fixar; que era como um ácido a corroer o que fosse superficial e dispensável, deixando apenas a verdade. Era um fascinante espetáculo.

Virgínia Woolf

RESUMO

Esse trabalho versa sobre a perspectiva de atualização da função especular. Tendo como base as obras “*O Espelho*” (1882), de Machado de Assis; *O retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde; “*A mulher no espelho: reflexo e reflexão*” (1929), de Virgínia Woolf; “*Espelho*” (1997), de José J. Veiga; e *O homem duplicado* (2002), de José Saramago, importa analisar a trajetória de evolução do espelho – a qual acompanha o desenvolvimento do cenário literário – assim como a sua relevante significação perante as narrativas. No século XIX, Machado de Assis retrata a capacidade de suprir a falta do olhar do outro, revelando o desaparecimento da individualidade do sujeito e expondo a importância atribuída à alma exterior; em Oscar Wilde, é a função especular quem faz o narcisista Dorian descobrir-se no retrato e, depois, perceber sua verdadeira essência maculada por ações egoístas. Nos séculos XX e XXI, com a contribuição das teorias psicanalíticas de Freud e de Otto Rank, que dão novos contornos para a questão da consciência do sujeito, Virgínia Woolf narra a descoberta da verdade que ninguém conseguia encontrar – o vazio interior; J. J. Veiga desloca o foco narrativo para o objeto, que revela a qualidade e a veracidade da alma interior; e Saramago discute a falta de singularidade do sujeito e o reconhecimento pelo outro. A função principal do espelho é revelar a verdade que está mascarada e instigar um processo de reconhecimento, de estranhamento entre imagem e reflexo, dialogando, frequentemente, com a temática do duplo e a do fantástico.

Palavras-chave: espelho, imagem, reflexo, reconhecimento, consciência.

ABSTRACT

This dissertation is about the update perspective of mirror's function. Based on the works "*O Espelho*" (1882), by Machado de Assis; *The picture of Dorian Gray* (1891), by Oscar Wilde; *The Lady in the looking-glass* (1929), by Virgínia Woolf; *Espelho* (1997), by José J. Veiga e *O homem duplicado* (2002), by José Saramago, it's important to analyze the mirror's evolution path – which comes with the literary scene development – as well as the relevant significance before the narratives. In the nineteenth century, Machado de Assis portrays the ability to address the lack of the other's gaze, revealing the subject's individuality disappearance and points out the importance attached to the exterior soul; in Oscar Wilde, it's the mirror's function that makes narcissist Dorian discover himself on the portrait and, after, realizes his truth essence which is tainted by selfish actions. In the XX and XXI centuries, with the psychoanalytic theories' contribution from Freud and Otto Rank, which offers new perspectives to the subject's consciousness issue, Virgínia Woolf narrates the discover of truth that nobody could find – the blank inside; J. J. Veiga dislocates the narrative focus to the object, which reveals the quality and the veracity of interior soul and Saramago discusses subject's lack of uniqueness and recognition by the other. The mirror's main function is to reveal the truth that is masquerade and to instigate a recognition process, an uncanny between image and reflection, dialoguing, often, with the doppelganger and the fantastic theme.

Key-words: mirror, image, reflection, uncanny, consciousness.

SUMÁRIO

NO INÍCIO, ERA APENAS UMA ILUSÃO	8
1 A CARACTERIZAÇÃO DO ESPELHO	
1.1 A Função Especular no Espelho.....	13
2 O ESPELHO NO SÉCULO XIX: MACHADO DE ASSIS E OSCAR WILDE	
2.1 A DOMINÂNCIA DA APARÊNCIA SOCIAL NO CONTO "O ESPELHO", DE MACHADO DE ASSIS	24
2.1.1 Considerações Preliminares	24
2.1.2 A Farda no Espelho	27
2.2 UM RETRATO DA VAIDADE NA OBRA <i>O RETRATO DE DORIAN GRAY</i>, DE OSCAR WILDE.....	35
2.2.1 Considerações Preliminares	35
2.2.2 O Retrato no Espelho	36
3 O ESPELHO NOS SÉCULOS XX E XXI: VIRGÍNIA WOOLF, JOSÉ J. VEIGA E JOSÉ SARAMAGO	
3.1 VIRGÍNIA WOOLF - O ESPELHO E O FLUXO DE CONSCIÊNCIA	51
3.1.1 Considerações Preliminares	51
3.1.2 A Interioridade no Espelho.....	54
3.2 O DESLOCAMENTO DE PODER PARA O OBJETO NO CONTO "ESPELHO", DE JOSÉ J. VEIGA.....	62
3.2.1 Considerações Preliminares	62
3.2.2 O Poder no Espelho	65

3.3 A PROCURA PELO DUPLO EM <i>O HOMEM DUPLICADO</i>, DE JOSÉ SARAMAGO	73
3.3.1 Considerações Preliminares	73
3.3.2 O Duplo no Espelho	76
NO FINAL, TORNOU-SE A SUA PRÓPRIA IMAGEM	88
REFERÊNCIAS	94

NO INÍCIO, ERA APENAS ILUSÃO

A função especular é a temática principal desse trabalho e aquela que instiga todas as reflexões construídas. Determina-se como foco de investigação a perspectiva de atualização da representação e da significação do elemento espelho, contribuindo para o entendimento de seu lugar na literatura. Tal artefato guarda estreita relação com a questão do duplo, o qual se esconde e se revela através desse instigante e perturbador elemento refletor.

Partindo de uma investigação voltada tanto para a análise da estrutura narrativa quanto para o seu conteúdo, tendo como aspecto principal o papel desempenhado pelo espelho nas narrativas, desenvolver-se-á uma apreciação literária que tem como base as seguintes obras: “*O Espelho*” (1882), de Machado de Assis; *O retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde; “*A mulher no espelho: reflexo e reflexão*” (1992), de Virgínia Woolf; “*Espelho*” (1997), de José J. Veiga e *O homem duplicado* (2002), de José Saramago. Assim, haverá um recorte temático, sem que haja restrição a gêneros literários, uma vez que as obras foram selecionadas em razão da pertinência de suas abordagens frente ao tema proposto.

O primeiro capítulo é destinado a organizar e a esclarecer algumas possibilidades interpretativas que circundam o artefato especular, já que há muito tempo ele está presente em nossa cultura, apresentando-se como elemento do imaginário. Literariamente, busca-se compreender como esse objeto acompanha a evolução das narrativas e se adéqua aos novos cenários construídos, já que ele é elemento recorrente nas obras que objetivam discutir a questão do duplo, do fantástico ou da interioridade do sujeito.

A segunda parte deste trabalho apresenta uma delimitação relacionada a uma perspectiva histórico-temporal, pois abordará as obras que pertencem ao séc. XIX – “*O Espelho*” (1882), de Machado de Assis e *O retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde. Nesse momento, a personagem encontrava-se em crise e buscava sua identidade, razão pela qual, nas projeções reveladas pela função especular, refletia-se a cisão do sujeito.

O intervalo de apreciação do segundo momento histórico são os séculos XX e XXI, os quais abarcam as obras “*A mulher no espelho: reflexo e reflexão*” (1992), de Virgínia Woolf; *Espelho* (1997), de José J. Veiga e *O homem duplicado* (2002), de José Saramago. Essa dicotômica separação temporal entre os grupos de obras escolhidas pode ser justificada pelo surgimento das teorias psicanalíticas de

Freud e de Otto Rank, que trouxeram novas contribuições para que se possa pensar a questão do reconhecimento do sujeito frente a seu reflexo.

Nessa perspectiva, destacar-se-á que todas as obras selecionadas discutem a temática do espelho e apresentam suas particularidades em relação a isso, já que, na virada do séc. XIX para o XX, Machado expõe o conflito de consciência do sujeito entre a valorização da aparência e a essência do ser, em contrapartida ao que é válido e significativo perante a sociedade; Oscar Wilde coloca sua ênfase na estética e no engodo pela vaidade, apresentando a questão especular por meio de um retrato. No outro momento da linha temporal, Virgínia Woolf relata a descoberta do vazio interior através da imagem refletida no espelho; J. J. Veiga expõe a falta de veracidade dos sujeitos, de modo que a verdade plena é somente evidenciada na imagem do espelho e Saramago, pela imagem mostrada no televisor, entra na perigosa busca pelo duplo, questionando a possibilidade de coexistência entre imagem e reflexo.

Busca-se, com o presente trabalho, apreender e elucidar como a representação do artefato especular modifica-se no decorrer dos anos e interfere na constituição das narrativas, levando-se em conta a inserção de novas contribuições teórico-literárias. Desse modo, por intermédio de um estudo comparativo entre os modos de construção e sua significação relacionada, objetiva-se compreender a função desempenhada pelo espelho nos textos literários, suas modificações e adaptações, e as implicações de sentido e de interpretação originadas pela inserção de tal objeto. Apreciar-se-á também a temática do duplo e a função especular nas suas mais variadas materializações, principalmente enquanto objeto espelho, que é capaz de expor o desdobramento do sujeito entre corpo e consciência de si. Para tanto, a organização do estudo é feita pelo viés da Literatura Comparada.

Essa área do campo literário pode ser compreendida como área de estudo que abarca as mais diversas perspectivas de aproximação entre os recursos literários, de forma que se mostra capaz de lidar com diferentes mídias e diferentes formas de linguagem. Importa caracterizá-la como um “entre lugar”, ou seja, uma análise que funciona como instrumento de mediação, tanto para construção de semelhanças como de disparidades entre objetos de estudo. Dessa forma, pode-se asseverar que ela trabalha com as tensões existentes no literário e não com a busca de uma verdade absoluta nas relações estabelecidas.

Segundo Remak (1994), compreende-se a definição de Literatura Comparada através de três perspectivas: a relação da literatura com outras artes, a relação da literatura com outras áreas do conhecimento e a relação da literatura com ela mesma (metaliteratura). Assim, chega-se à conclusão de que o seu campo de abrangência é muito vasto e, por esse motivo,

pode haver certa problematização na especificação de sua área de estudo. No entanto, observou-se que o fator de maior relevância nesse estudo de relações é o caminho percorrido para atingir determinado resultado, isto é, o comprometimento com a relação. Desse modo, interessa ressaltar o processo e não exclusivamente o ponto de chegada.

Julga-se que a Literatura Comparada pode ser qualificada como área de teorização do literário na qual o teórico precisa demonstrar imparcialidade para atingir a caracterização de observador técnico, de modo que os valores históricos ou culturais não influenciem seu trabalho. Logo, interessa esclarecer que a Literatura Comparada tem como base de apoio três vertentes: a teoria literária, a crítica literária e a história da literatura, com as quais dialoga simultaneamente. A primeira pode ser elucidada como área da reflexão teórica, que dá suporte tanto à crítica quanto à história; a segunda, por sua vez, está relacionada ao julgamento de valor do objeto literário; e a última diz respeito a uma postura na qual a literatura está posta a favor da história. Nesse contexto, mostram-se oportunas e esclarecedoras as palavras de Carvalhal (1992) sobre o assunto:

A literatura comparada, sendo uma atividade crítica, não necessita excluir o histórico (sem cair no historicismo), mas ao lidar amplamente com dados literários e extraliterários ela fornece à crítica literária, à historiografia literária e à teoria literária uma base fundamental. Todas essas disciplinas concorrem em conjunto para o estudo do literário resguardada a especificidade de cada uma. (Carvalhal 1992, p. 39)

Percebe-se então uma linha tênue entre essas áreas de estudo, a qual permite construir um entendimento acerca da função desenvolvida pela Literatura Comparada, cuja caracterização se estabelece no âmbito de servir como suporte para melhor compreender o literário. Além disso, é possível depreender de sua função, segundo preceitua Remak (1994), uma postura menos voltada para aos fatos e mais direcionada aos aspectos literários e históricos que estão, ao mesmo tempo, presentes nos objetos de estudo envolvidos.

Assim, para a construção dessa análise comparatista entre as obras, mostra-se necessário elucidar alguns conceitos determinantes para a sua significação e para a estruturação do modo de aproximar os textos selecionados. Para tanto, explicita-se a distinção entre a definição de imitação e a de influência, uma vez que ambas estão relacionadas à problematização de tratar da especificidade do que vem a ser criação literária. De acordo com Nitri (1997), o conceito de influência pode ser compreendido da seguinte forma:

O conceito de influência tem duas acepções diferentes. A primeira, a mais corrente, é a que indica a soma de relações de contato de qualquer espécie, que se pode estabelecer entre um emissor e um receptor. [...] A segunda acepção é de ordem qualitativa. Influência é o resultado artístico autônomo de uma relação de contato, entendendo-se por contato o conhecimento direto ou indireto de uma fonte por um autor. (Nitrini 1997, p.127)

Por outro lado, a caracterização de imitação diz respeito a uma relação mais pontual, objetiva e explícita entre as obras, de forma que segundo postulado por Cionarescu (apud Nitrini, 1997) é possível reconhecer quatro sentidos diferentes em sua formulação: o primeiro refere-se a uma relação com a mimese (a arte imita a natureza); o segundo vincula-se à retórica do Renascimento através da adaptação dos cânones; o terceiro apresenta uma ligação com o processo de adaptação renascentista que trazia como resultado um produto literário, uma obra escrita, cujo título remete sempre ao de seu modelo; e, por fim, o quarto sentido seria aquele utilizado pelo comparatismo por meio do qual se verifica uma equivalência entre imitação e influência.

Nesse sentido, compreende-se que o cenário de discussão entre esses conceitos gera um número infindável de interpretações e considerações sobre o assunto, de modo que é posto em xeque também o próprio significado do termo “originalidade”. Se tudo, através de um aspecto ou de outro, pode ser considerado como cópia de algo que foi produzido anteriormente, torna-se difícil estabelecer onde está a autonomia e a novidade por parte do autor. A partir disso, surge também a questão da “angústia da influência” apontada por Bloom (1991), a qual pode ser apreendida como a angústia de querer ser diferente, causando um enfrentamento do artista com relação a seu predecessor.

Para tentar pacificar e solucionar a situação exposta, mostram-se oportunas as elucubrações organizadas por Paul Valéry (apud Nitrini, 1997) acerca do tema: “o ato de criação descarta a ideia de originalidade no seu sentido absoluto de origem primeira, supondo, ao contrário, um perfeito sistema de digestão, que garante uma impecável assimilação da substância dos outros”. Denota-se que imitação e influência caminham juntas no processo de criação do objeto literário, no entanto se entende que o aspecto primordial nessa relação é a capacidade do autor de saber dialogar com seus antecessores, formulando releituras e ressignificações. Chega-se, a partir disso, à concepção de intertextualidade postulada por Julia Kristeva, que caracteriza o texto como um mosaico de citações, isto é, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Assim, tem-se, em caráter inicial e de forma sintetizada, a base teórica que sustenta a elaboração dessa análise das obras selecionadas.

Levando-se em consideração tais definições, a abordagem comparatista para a apreciação dos textos literário – “*O Espelho*”, de Machado de Assis; *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde; “*A mulher no espelho: reflexo e reflexão*”, de Virgínia Woolf; “*Espelho*”, de José J. Veiga e *O homem duplicado*, de José Saramago (2002) – mostra-se imperiosa, já que as narrativas desenvolvem-se a partir da compreensão de um fenômeno comum: o descobrimento da dualidade da essência do ser a partir do confronto com sua autoimagem. Elas expõem e refletem sobre os instrumentos utilizados para proceder à busca do autoconhecimento e da verdade escondida atrás do espelho.

CAPÍTULO 1 - A CARACTERIZAÇÃO DO ESPELHO

1.1 A Função Especular no Espelho

O ponto de partida desse trabalho está compreendido no âmbito do objeto físico espelho e de suas possíveis representações e simbologias dentro do campo literário, uma vez que, pela inserção desse objeto nas narrativas, criam-se novas perspectivas de compreensão do texto. Além disso, julga-se importante salientar que há um vasto número de obras que abordam tal assunto como é o caso de “*William Wilson*”, de Edgar Allan Poe; *O Duplo*, de Fiódor Dostoievski; *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde; *Alice através do Espelho*, de Lewis Carroll; “*A mulher no espelho: reflexo e reflexão*”, de Virgínia Woolf; “*O Espelho*”, de Machado de Assis; *O Homem Duplicado*, de José Saramago; “*O Espelho*”, de João Guimarães Rosa; “*O Menino no Espelho*”, de Fernando Sabino; “*Espelho*”, de José J. Veiga; entre outros, e que, portanto, essas obras estabelecem diálogo pela retomada do tema, que instiga tanto à reflexão quanto à inserção do elemento especular e à sua possível adaptação de modo a acompanhar o desenvolvimento dos estudos literários.

A princípio, apresenta-se uma descrição de cunho abrangente em relação ao objeto espelho, elencando suas características e capacidades: pode ter a forma física plana ou esférica, apresenta uma superfície extremamente lisa e dois lados: um que é capaz de produzir o fenômeno da reflexão e outro que é uma superfície opaca e não-reflexiva, a imagem refletida é sempre invertida em relação àquela que está posta em sua frente. Tal artefato tem a capacidade de distorcer e de modificar as imagens desdobradas através do formato em que foi construído, e a imagem que sofre a projeção do espelho é formada na mesma distância do objeto na qual está aquilo que será refletido.

Percebe-se, então, que muitas são as funcionalidades e as características relacionadas ao objeto especular, neste caso, considerando uma perspectiva voltada, em certa medida, para o âmbito de questões relacionadas ao campo da Física. Tais questões não são determinantes para o estudo aqui empreendido, mas auxiliam no entendimento de alguns fenômenos que ocorrem através do espelho, como é o caso da reflexão e da refração de imagens. Assim,

julga-se necessário entender a caracterização do espelho na sua forma básica que está, minimamente, presente nos estudos de Física e, primordialmente, na sua forma instigante enquanto elemento do cenário literário, que faz parte das tradições culturais e do imaginário social, já que tal objeto será analisado pelo viés da literatura, principalmente quanto às implicações que são suscitadas pela inserção desse artefato nas narrativas. Nesse sentido, Umberto Eco (1989, p. 20) avaliza o interesse por esse peculiar papel desempenhado pelo espelho nos textos literários, explicitando que “o fato de a imagem especular ser, entre os casos de duplicatas, o mais singular, e exibir características de unicidade, sem dúvida explica por que os espelhos têm inspirado tanta literatura”.

É difícil estabelecer o exato momento em que surgiu o objeto espelho, pois há muito tempo antes de sua materialização já se considerava a água que forma rios, lagos, etc, como um exímio espelho natural; então, ela pode ter servido como fonte de inspiração para a criação de tal objeto. Desse modo, entende-se que a água, como primeiro arquétipo do espelho, também apresenta suas simbologias relacionadas a esse aspecto, como é o caso do mito de Narciso. Nas palavras do teórico Otto Rank (1939) – que foi um dos primeiros a analisar essa singular questão literária – em sua obra intitulada *O Duplo*, apresentam-se algumas considerações acerca de tal mito:

Ovídio conta que, quando Narciso nasceu, perguntaram a Tirésias se o menino teria vida longa e ele respondeu: ‘Sim, se nunca conseguir mirar-se’. Narciso, indiferente, tanto aos jovens quanto às donzelas, viu a sua própria imagem refletida numa lagoa e ficou tão enamorado da sua beleza que adoeceu de amor. Segundo uma outra tradição, Narciso suicidou-se por amar sua imagem refletida na água. Na versão posterior, relatada por Pausanias, Narciso ficou inconsolável com a morte de sua irmã gêmea, que se assemelhava a ele, tanto no físico, como na indumentária. Narciso, entretanto, consolou-se da sua mágoa vendo a sua própria imagem refletida na água, apesar de reconhecer no reflexo a sua própria imagem e não a adorada imagem da extinta irmã. (Rank 1939, p. 123)

Independentemente das variações de acontecimentos em relação ao mito de Narciso, o que prevalece é a atração que sofreu a personagem por sua própria imagem refletida na água. Deslumbrado com tanta beleza, Narciso acaba por morrer ao tentar ir ao encontro daquilo que tanto admirava: ele mesmo. Entende-se, assim, que esse amor pela própria imagem – enquanto duplicação do ser – apresenta-se como primeiro indício para a cisão da alma. A função especular desempenhada pelo reflexo na água deixou Narciso fascinado pela singular aparência externa revelada, e ele acabou perdendo-se ao sofrer o engodo causado por sua

própria imagem. Nesse sentido, Clément Rosset (1976) estabelece relevante problematização relacionada ao entendimento da relação conflituosa entre sujeito e reflexo:

O erro mortal do narcisismo não é querer amar excessivamente a si mesmo, mas, ao contrário, no momento entre escolher entre si mesmo e seu duplo, dar preferência à imagem. O narcisista sofre por não se amar: ele só ama a sua representação. Amar-se com amor verdadeiro implica uma indiferença a todas as suas próprias cópias, tais como podem aparecer para os outros e, pelo viés dos outros, a mim mesmo, se presto muita atenção a eles. Este é o miserável segredo de Narciso: uma atenção exagerada *ao outro*. (Rosset, 1976, p. 96) [grifo do autor]

Há, portanto, inúmeras significações para o mito de Narciso. Pode-se entender que sua perdição foi a beleza reconhecida em seu reflexo ou que, então, ele tinha tanta adoração por sua representação que não aceitaria a aceção do outro sobre sua própria imagem. Desse modo, o olhar do outro interfere na própria caracterização do sujeito e funciona como um espelho distorcido, pois ele não reflete aquilo que o indivíduo quer enxergar, mas sim a imagem atravessada pelo olhar do outro, como ocorre com Narciso, que só aceita como belo a sua autoconstrução.

Entende-se, então, que o caráter simbólico e mitológico do espelho pode ser interpretado de inúmeras formas, uma vez que cada povo e cada cultura utilizam-no para determinada finalidade segundo sua própria crença. Assim, de acordo com Chevalier (1991), em seu *Dicionário de símbolos*, na tradição nipônica, ele está relacionado com a revelação da verdade e, não menos, com a pureza; no Japão, o “kagami” é um símbolo de pureza perfeita da alma, do espírito sem nódoa, da reflexão de si na consciência; na China, ele é o símbolo lunar e feminino e é também o emblema da rainha; no Congo, ele é utilizado, assim como a superfície da água, para a adivinhação, para interrogar os espíritos; na Ásia Central, os xamãs também praticam a adivinhação através dele, dirigindo-o rumo ao Sol ou à Lua, a que se atribui a qualidade de espelhos sobre os quais se reflete tudo aquilo que se passa na terra. Sendo assim, é fácil reconhecer a capacidade de influência e o poder simbólico atribuído ao espelho, visto que muitas são as possíveis interpretações e significados construídos a partir dele. Todas essas representações contribuem, em alguma instância, com o tema apresentado, pois colaboram, de uma maneira universal, para a propagação da discussão e da relevância do tema, já que ele é um elemento há muito tempo presente na ordem cultural e social e que ainda abre possibilidades para vastas formas de leitura e de aceção.

Nesse contexto de elucidações e representações acerca do elemento tratado, muitos teóricos e literatos também deixaram suas contribuições para a propagação do assunto. No *Dicionário de simbologia* de Lurker (1997), podem ser encontrados alguns pontos interessantes: segundo a poesia de Mallarmé, o espelho permite ver por trás das coisas; em *Sêneca*, é símbolo da auto-análise ética, o homem deve possuir uma alma (coração) pura como um espelho brilhante para ver a Deus ou poder refleti-lo. Da mesma forma, no *Sermão do Demônio Mudo* (1963), de Padre Antônio Vieira, há considerações literárias que se referem à linha tênue que separa espelho e imagem especular, além de haver também valoroso aviso sobre os perigos que o artefato carrega. No referido sermão, direcionado às freiras, que por ocasião da regeneração dos conventos, se recusam a abrir mão de seus espelhos, Vieira, com espírito barroco e brilhante oratória, critica o culto da autoimagem e tenta persuadir as religiosas a redirecionar suas vontades aos preceitos divinos. O *Sermão do Demônio Mudo* é construído por meio de exemplos vivenciados ou conhecidos e por comparações que evidenciam a caracterização do espelho como demônio mudo. No início, é formulada uma aproximação entre o leão bramindo e o espelho. Considera-se que ambos são inimigos, mas que o pior deles é o segundo, pois ele não avisa que irá atacar:

Se o demônio vem bramindo, os mesmos bramidos dão rebate do perigo, e ninguém haverá tão descuidado, ainda que esteja dormindo, que não esperte assombrado, e se acautele; porém se o demônio vem mudo, debaixo do mesmo silêncio, em que se esconde o perigo, descansa, e adormece o cuidado. (Vieira, 1963, p. 241)

Entende-se então que o espelho, há muito tempo, já tinha um influente poder de significação, passível de ser compreendido tanto para o lado do bem, como para o do mal. E isso já era postulado até pela Igreja que se preocupava com os pecados da vaidade e com os maus espíritos, os quais poderiam estar escondidos no interior do espelho. Outro ponto relevante do referido sermão é a passagem em que se expõe a razão de chamar o espelho de demônio:

E chamar demônio ao espelho parece que não é só fazer injúria à arte, senão à mesma natureza. O espelho depois de muitos anos (quando já o mundo não tinha muito que ver em si, senão muito que aborrecer) foi invento artificial e humano. Porém na sua primeira origem já tinha sido o espelho obra da natureza, e do soberano Autor dela. (...) O fim deste instrumento natural foi para o homem criado à imagem de Deus, vendo a sua no espelho, a procurasse conformar com a perfeição e soberania de tão alto original; não é agravo e afronta, sobre impropriedade grande, comparar o espelho ao demônio, e chamar-lhe de demônio? Não. Porque desde sua mesma origem não há duas coisas que Deus criasse mais parecidas e semelhantes, que o demônio e o espelho. O demônio primeiro foi anjo, e depois demônio: o

espelho primeiro foi instrumento do conhecimento próprio, e depois do amor próprio, que é a raiz de todos os vícios. (Vieira 1963, p. 245)

Ressalta-se a menção ao fenômeno do duplo na caracterização do referido objeto, visto estar presente tanto em sua forma quanto em sua significação. Há também o aspecto da origem do espelho como sendo algo natural e divino que, todavia, com a intervenção do homem se tornou algo artificial e simbolicamente avesso ao bem, sendo então causador de conflitos internos e externos ao sujeito. Destaca-se ainda a capacidade de influenciar e de transformar as pessoas no momento em que entram em contato com ele e são capazes de ver a duplicação da própria imagem. Nesse sentido, no *Dicionário de conceitos Bachelardianos* (2008), são postuladas valorosas considerações sobre o tema. Segundo Bachelard, o espelho duplica todas as coisas, o mundo e o sonhador de mundos. O ser humano, em sua pureza primordial, vê e contempla sua imagem no espelho das águas, ficando maravilhado por ver, no reflexo, um outro que é a sua sombra, mas que não é ele, é seu duplo. Ao entrar no campo de estudos relacionados à temática do duplo, deve-se mencionar Otto Rank (1939), conforme segue:

Todos os folcloristas, unanimemente, assinalam que os povos primitivos consideram a sombra como um equivalente da alma humana. Esta crença explica o particular respeito que dedicam à sombra, e aos tabus criados em torno dela, e ainda mais, que todos os temores supersticiosos da morte nascem da infração dos tabus, visto que o ferimento, a mutilação ou a perda da sombra são, irremediavelmente, seguidos pela morte. [...] Como conseguiram os homens enxergar a alma nas suas sombras? Estudando os povos primitivos e também a civilização antiga, verificamos que a primeira concepção da alma era, como exprime Nogelein: 'um monstro primitivo', que considerava a alma como a imagem do corpo. Portanto a sombra, inseparável do homem, tornou-se a primeira objetivação da alma humana, talvez antes mesmo do homem ter percebido sua imagem refletida na água. Segundo alguns autores o fato de que um cadáver deitado no solo não conseguiu projetar uma sombra, prova que a sombra havia partido com a alma. Foi através da sombra e do reflexo que o homem viu pela primeira vez a sua forma. (Rank 1939, p. 92-96)

A partir das considerações apresentadas, denota-se que, num primeiro momento, havia uma aproximação da alma com a sombra do indivíduo, ou seja, percebia-se tal dualidade – de forma objetiva – na projeção, na extensão do ego. Num momento seguinte, a aproximação da alma passou a ser feita com a imagem refletida, ou seja, com o reflexo que aparecia na água, no espelho e até nos retratos. Desse modo, cria-se maior subjetivação e inquietação quanto à dicotomia alma interior e alma exterior, pois essa revelação do duplo não se mostra tão natural como ocorria com a sombra; agora, é preciso enfrentar esse duplo e procurar por sua

revelação por meio de elementos que ofereçam esse embate, como é o caso, precipuamente, do artefato especular.

O *Dicionário de símbolos* (1991), de Chevalier, também apresenta conveniente contribuição sobre o assunto: as religiões tradicionais concebem geralmente a alma como um duplo do homem vivo. A representação que o homem faz, assim, de si mesmo, é desdobrada. Observa-se, portanto, que o duplo tem origem na autorreflexão e na autoconsciência daquele que o criou e que o espelho se estabelece, nesse contexto, como instrumento de revelação dessa outra imagem do ser, que pode, por um lado, não querer ser revelada ou, por outro lado, pode querer tomar o controle total do sujeito para si.

Importa ressaltar, então, que o conceito do duplo está intrinsecamente relacionado à significação do espelho, uma vez que ele representa uma outra imagem ou um outro lado daquilo que deveria ser único. Nesse sentido, Ana Maria Lisboa de Mello (2000) esclarece que o duplo relaciona-se com a ideia da impossibilidade de fusão entre o sujeito e o seu reflexo, ou seja, entre o sujeito efêmero e o ser profundo, configurando, assim, a imagem do desdobramento que pode surgir diante do espelho, simbolizando a alma ou o eu profundo. Portanto, pode-se compreendê-lo como uma duplicação do “eu”, o qual pode estar em sintonia com sua imagem originária ou então entrar em desacordo com ela e causar grandes conflitos de consciência, podendo acarretar, até mesmo, a morte da personagem. Oportunamente, Otto Rank (1939) elucida a origem dessa relação conflituosa:

Não podemos admitir que seja por mero acaso, na mitologia Grega ou em outra parte, que o significado mortal do Duplo esteja intimamente ligado ao Narcisismo, porquanto sabemos que a ideia da Dupla Personalidade (sob todos e quaisquer pontos de vista) se originou completamente do amor à própria Personalidade. O tema da Dupla Personalidade, cujo significado principal em folclore está ligado à alma e à morte, não é, portanto, estranho, em sua realidade essencial ao narcisismo. Devemos nos lembrar aqui das tradições mitológicas, já mencionadas, segundo as quais o mundo seria uma criação da admiração pessoal de um deus através de um espelho. Do mesmo modo, em todas as produções literárias, aparece, além do problema da morte, o tema do narcisismo, quer sob uma forma direta, quer desfigurada. (Rank 1939, p. 124-125)

Desde o engodo pelo belo que foi vivido por Narciso, a duplicação do ser guarda relação com a morte, assim como havia essa mesma proximidade quando o duplo era encontrado na sombra do indivíduo, pois a morte simbolizava a ausência da sombra, ou seja, o término da dualidade, da mesma forma como quando ocorre o confronto entre as personalidades, uma vez que uma pode, simplesmente, sobrepor-se sobre a outra, ou então

aniquilar sua outra aparição. Além disso, o duplo esteve, invariavelmente, presente no campo da vaidade, pois desperta os mais variados fetiches ao apresentar a figura do outro – que pode ser o próprio indivíduo que não se reconhece naquele estranho reflexo, mas que o admira e confronta. A partir disso, é pertinente ingressar no campo da imagem que é mostrada ao sujeito, uma vez que aquilo que se enxerga no espelho pode ter sido mostrado porque assim se quis ver, isto é, porque já havia a perturbação fantástica da dupla personalidade que foi materializada através do encontro proporcionado, no caso, pelo elemento especular. Portanto, cria-se mais uma instigante questão: a relação entre o duplo e a ilusão da imagem refletida. Nesse sentido, Clément Rosset (1976) traz valorosa contribuição:

Nada mais frágil do que a faculdade humana de admitir a realidade, de aceitar sem reservas a imperiosa prerrogativa do real. Esta faculdade falha tão frequentemente que parece razoável imaginar que ela não implica o reconhecimento de um direito imprescritível – o do real a ser percebido –, mas apresenta antes uma espécie de *tolerância*, condicional e provisória. Tolerância que cada um pode suspender à sua vontade, assim que as circunstâncias o exijam: um pouco como as aduanas que podem decidir de um dia para outro que a garrafa de álcool ou os dez maços de cigarros – “tolerados” até então – não passarão mais. Se os viajantes abusam da complacência das aduanas, estas demonstram firmeza e anulam todo o direito de passagem. Da mesma forma, o real só é admitido sob certas condições e até certo ponto: se ele abusa e mostra-se desagradável, a tolerância é suspensa. Uma interrupção de percepção coloca então a consciência a salvo de qualquer espetáculo indesejável. Quanto ao real, se ele insiste e teima em ser percebido, sempre poderá se mostrar *em outro lugar*. [Grifo do autor] (Rosset 1976, p. 11)

A imagem que é apresentada pelo espelho carrega uma dicotomia quanto à sua veracidade e, conseqüentemente, quanto à sua aceitação, já que o confronto com o reflexo mostrado, majoritariamente, não é pacífico; há a expectativa de superação do estranhamento para que se possa apreender aquela imagem como real, ou seja, para que haja (re)conhecimento da verdade que não era percebida – é isso, por exemplo, o que ocorre com a personagem Jacobina no conto “*O Espelho*”, de Machado de Assis, pois, somente ao vestir a farda e se olhar no espelho, Jacobina compreende que sua verdadeira existência estava condicionada à farda, ao parecer. Assim, num primeiro momento, desenvolve-se o rito de passagem com o intuito de se revelar a verdade, e, em seguida, parte-se para a aceitação, ou não, desse fato julgado veraz. Tal anuência, como já elucidou Rosset (1976), apresenta variabilidade e pode ser suspensa, sendo então o que acontece no conto “*Espelho*”, de José J. Veiga, uma vez que, ao deparar-se com a revelação feita pelo espelho sobre os convidados que estavam em sua sala, as personagens Ermes e Zenaide reconheceram que a verdade estava

na imagem refletida pelo objeto, mas não foram capazes de aceitá-la, o que os deixou sem reação e, posteriormente, fez com que eles decidissem se desfazer do artefato.

Além disso, percebe-se clara a existência do universo fantástico nas narrativas que utilizam e colocam em discussão a função especular, pois os reflexos apresentados, geralmente, causam hesitação e certo estranhamento nas personagens. Dessa forma, aponta-se que a compreensão da perspectiva fantástica aqui trabalhada relaciona-se com o postulado por Tzvetan Todorov (1975).

Estamos agora em condição de precisar e completar nossa definição do fantástico. Este exige que três condições sejam preenchidas. Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação 'poética'. Estas três exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. Entretanto, a maior parte dos exemplos preenchem as três condições. (Todorov 1975, p. 39)

O encontro, então, entre a personagem e a sua projeção somente se torna possível por meio do espelho e tal fato é, majoritariamente, reproduzido numa atmosfera fantástica, já que se reconhece haver uma postura de receio ou de incompreensão frente àqueles acontecimentos percebidos como sobrenaturais. Assim, a personagem que não encontra respostas somente com seus conhecimentos das leis naturais ou que não conhece sua verdade interior vivenciará o fantástico ao deparar-se com o reconhecimento de um outro.

A função especular torna evidente a duplicidade que persegue muitos indivíduos, a imagem refletida apresenta-se como uma pluralização daquilo que deveria ser singular, de modo que o espelho não mostra, simplesmente, a personagem, ou seja, a sua imagem, mas sim um inverso, um simétrico, um outro. Logo, tal objeto desenvolve papel crucial nas narrativas ao fazer essa revelação do duplo, criando uma atmosfera de dúvida quanto ao real e ao virtual. Nesse sentido, Rosset (1976) elucida a caracterização de tal objeto:

O espelho é enganador e constitui uma 'falsa evidência', quer dizer, a ilusão de uma visão: ele me mostra não eu, mas um inverso, um outro; não meu corpo, mas uma superfície, um reflexo. Ele é, em suma, apenas uma última chance de apreender que sempre acabará por decepcionar-se, qualquer que seja a jubilação que pode

experimentar, aos dez meses, compreendendo (mas não vendo) que esta imagem que se agitava diante de mim tinha uma vaga relação com a minha pessoa. É por isso que a busca do eu, especialmente nas perturbações de desdobramento, está sempre ligada a uma espécie de retorno obstinado ao espelho e a tudo o que pode apresentar uma analogia com o espelho: assim, a obsessão da simetria sob todas as suas formas, que repete à sua maneira a impossibilidade de jamais restituir esta coisa invisível que se tenta ver, e que seria o eu diretamente, ou um outro eu, seu duplo exato. A simetria é ela própria conforme à imagem do espelho: oferece não a coisa mas o seu outro, seu inverso, seu contrário, sua projeção segundo tal eixo ou tal plano. (Rosset 1976, 79-80)

O elemento especular guarda, portanto, estreita relação com a temática do duplo, pois funciona como instrumento capaz de estabelecer um embate entre sujeito e imagem refletida, expondo o desdobramento do ser entre corpo e consciência de si. Nesse contexto, julga-se primordial relacionar tal duplicidade com os estudos de Freud, que foram apresentados em seu artigo “*O Estranho*”, publicado em 1919.

No final do século XIX, o cenário literário era permeado pelo racionalismo, no qual ressoava também a busca pela identidade do sujeito. O artefato especular já estava fortemente presente nas narrativas literárias, evidenciando a cisão do homem enquanto projeção. Nesse momento, o confronto com o espelho já revelava o desdobramento da personagem, a qual, no entanto, estava voltada para o âmbito de um processo anterior à consciência. Já no século XX, com o surgimento das teorias psicanalíticas de Freud e de Otto Rank, a questão do duplo ganha novos significados, assim como a figura especular que acompanha essa modernização teórico-literária e que passa também a ter ainda mais influência na questão do reconhecimento e das reflexões sobre o duplo. Assim, em relação a esse cenário de novas considerações, Salvatore D’Onofrio (2004) – em sua obra sobre a literatura ocidental, seus autores e obras fundamentais – elucida:

Enquanto a narrativa das várias tendências ‘realistas’ está preocupada predominantemente com os problemas do viver social do homem, o romance do fluxo de consciência tem por intuito a exploração da alma humana, tentando desvendar os mistérios da presentificação da memória, do subconsciente e do inconsciente. Se Karl Marx, fomentando a luta de classes para a realização do sonho de uma vida comunitária, pode ser considerado o príncipe inspirador do romance de temática antifeudatária e anticapitalista, Sigmund Freud e o advento das teorias psicanalíticas propiciaram a florescência de narrativas de cunho intimista, voltadas para a indagação sobre as aspirações mais recônditas do ser humano, os sonhos e os desejos loucos, as frustrações, o tempo existencial, o espaço vital. (D’Onofrio 2004, p. 437)

Extrai-se, portanto, a singularidade da contribuição de Freud não só para os estudos relacionados à formação da personalidade, como também para o campo da literatura enquanto

nova abordagem sobre o entendimento da função especular e, conseqüentemente, do fenômeno do duplo. Sendo assim, entende-se pertinente esclarecer o conceito de Freud quanto à estrutura da personalidade, pois ele a distingue em três níveis de consciência: o id, o ego e o superego. O id ou infraego é constituído pelas forças instintivas do inconsciente, ou seja, busca-se o prazer, a satisfação imediata sem tomar conhecimento das circunstâncias da realidade, portanto ele representa o mundo interno da realidade subjetiva. O ego é o mestre racional da personalidade, ele obedece ao princípio da realidade, assim ele é o nível consciente, aquele que controla o acesso à ação e decide que instintos serão satisfeitos e de que maneira. O superego é a consciência moral da personalidade, obtida por meio da introjeção dos valores e padrões éticos e sociais; a principal preocupação do superego é descobrir se uma coisa é certa ou errada para poder agir de acordo com os padrões morais. A teoria de Freud, portanto, mostra-se bastante profícua em relação à questão do espelho, pois ela suscita questões relativas à interioridade e aos processos de reconhecimento e de consciência, principalmente, quanto à imagem exterior do indivíduo, assim como ocorre com a função especular.

Desse modo, importa adentrar e analisar as significativas teorias abarcadas pelo texto de Freud intitulado “*O Estranho*” (1919). Nessa obra, o principal tema discutido é a chamada “estranheza familiar”, ou “*unheimlich*” na língua alemã, que pode ser compreendida como uma sensação de estranhamento, associada ao medo ou ao terror que acomete o sujeito frente à determinada situação, como é o caso do confronto entre indivíduo e imagem especular. O pesquisador observa esse sentimento tanto do ponto de vista médico quanto do ponto de vista estético-literário, pois analisa as atitudes de pacientes seus e o comportamento de personagens de textos literários. Freud (1919), então, elucida:

A ideia do ‘duplo’ não desaparece necessariamente ao passar o narcisismo primário, pois pode receber novo significado dos estádios posteriores do desenvolvimento do ego. Forma-se ali, lentamente, uma atividade especial, que consegue resistir ao resto do ego, que tem a função de observar e de criticar o eu (*self*) e de exercer uma censura dentro da mente, e da qual tomamos conhecimento como nossa ‘consciência’. No caso patológico de delírios de observação, essa atividade mental torna-se isolada, dissociada do ego e discernível ao olho do terapeuta. O fato de que existe uma atividade dessa natureza, que pode tratar o resto do ego como um objeto - isto é, o fato de que o homem é capaz de auto-observação - torna possível investir a velha ideia de ‘duplo’ de um novo significado e atribuir-lhe uma série de coisas - sobretudo aquelas coisas que, para a autocrítica, parecem pertencer ao antigo narcisismo superado dos primeiros anos. (Freud 1919, p. 147-148)

Verifica-se que o duplo, segundo Otto Rank, relacionava-se, diretamente, com a morte, ou seja, apresentava-se como sombra/alma que permanecia imortal. Na releitura feita por Freud e no conseqüente desenvolvimento do tema, o duplo transfigura-se na consciência do sujeito, assumindo o papel de observador crítico que, cindido de sua forma original, oferece, ao mesmo tempo, distanciamento e proximidade suficientes para causar estranhamento. Assim, a função especular mostra-se cada vez mais instigante, pois ela é quem se associará a elementos como retratos, espelhos, rios para criar uma atmosfera fantástica de recusa e de perturbação. Ressalta-se, assim, o conceito de estranho que se desvela como algo que estava escondido na própria essência do sujeito, segundo assevera Freud:

Em primeiro lugar, se a teoria psicanalítica está certa ao sustentar que todo afeto pertencente a um impulso emocional, qualquer que seja a sua espécie, transforma-se, se reprimido, em ansiedade, então, entre os exemplos de coisas assustadoras, deve haver uma categoria em que o elemento que amedronta pode mostrar-se ser algo reprimido que *retorna*. Essa categoria de coisas assustadoras construiria então o estranho; e deve ser indiferente a questão de saber se o que é estranho era, em si, originalmente assustador ou se trazia algum *outro* afeto. Em segundo lugar, se é essa, na verdade, a natureza secreta do estranho, pode-se compreender por que o uso linguístico estendeu das *Heimliche* [*'homely'* ('doméstico, familiar')] para o seu oposto, *das Unheimliche*; pois esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo da repressão. Essa referência ao fator da repressão permite-nos, ademais, compreender a definição de Schelling do estranho como algo que deveria ter permanecido oculto mas veio à luz. (Freud 1919, p.151)

Logo, percebe-se que o aparecimento desse oposto de um mesmo indivíduo, já que há uma familiaridade, somente se apresenta em função de haver (ou de ter havido) um forte embate emocional causado, primordialmente, pelo encontro com o reflexo no espelho. O duplo, de acordo com a patologia psíquica formulada por Freud, evolui daquela perspectiva inicial de estreita relação com a morte, como exemplifica Rosset (1976, p. 101) quando afirma que: “a angústia de ver desaparecer o seu reflexo está ligada à angústia de saber que se é incapaz de demonstrar a sua existência por si mesmo”, para então se revelar como processo de consciência voltado àquilo que é ancestral e que, provavelmente, fizesse parte do indivíduo ainda que fosse inconsciente disso. A cisão do indivíduo aparece então, por meio da apreciação de elementos fantásticos, como imagem insólita que julga sua outra metade revelada pela função especular.

CAPÍTULO 2 – O ESPELHO NO SÉCULO XIX: MACHADO DE ASSIS E OSCAR WILDE

2.1 A DOMINÂNCIA DA APARÊNCIA SOCIAL NO CONTO “O ESPELHO”, DE MACHADO DE ASSIS

2.1.1 Considerações Preliminares

A tarefa de definir e sintetizar a vida literária de Machado de Assis é de grande complexidade, visto que foram muitas as áreas de atuação perpassadas pelo autor, assim como também foram inúmeras as obras publicadas por ele. Escreveu em praticamente todos os gêneros discursivos abarcados pelo campo das letras, sendo revisor, redator, tradutor, crítico, autor de versos, poemas, crônicas, contos, romances etc. Contudo, interessa salientar sua participação no terreno das artes no que tange à composição de obras literárias, como é o caso de *Papéis Avulsos (1882)*, que, juntamente com outros textos, faz parte de uma postura instituída pelo autor voltada para o engajamento de cunho reflexivo-literário.

A partir desse breve apontamento, entende-se relevante esclarecer o contexto de criação e de significação percorrido pelo autor, que originou a composição de obras marcantes para a literatura. Sabe-se que Machado de Assis vivenciou dois grandes momentos em sua carreira, e a linha de fronteira entre essas duas fases é estabelecida pela obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas (1881)*; na qual o defunto-autor narra sua trajetória e desenvolve uma análise reflexiva, em tom agressivo, sobre as escolhas e fatos que ocorreram em sua vida. Segundo Alfredo Bosi, em sua *História Concisa da Literatura Brasileira (1994)*, a contribuição da obra de Machado para o cenário literário vai além de sua definição como precursora do Realismo brasileiro, pois ela institui um novo olhar sobre a organização da vida em sociedade de modo a instigar uma postura de questionamento por parte dos indivíduos que nela se relacionam.

Quando o romancista assumiu, naquele livro capital, o foco narrativo, na verdade passou ao defunto-autor Machado-Brás Cubas delegação para exhibir, com o despejo dos que já nada mais temem, as peças do cinismo e indiferença com que via montada a história dos homens. A revolução dessa obra, que parece cavar um fosso entre dois mundos, foi uma revolução ideológica e formal: aprofundando o desprezo às idealizações românticas e ferindo no cerne o mito do narrador onisciente, que tudo vê e tudo julga, deixou emergir a consciência nua do indivíduo, fraco e incoerente. O que restou foram as memórias de um homem igual a tantos outros, o cauto e desfrutador Brás Cubas. (BOSI 1994 p.177)

No ano seguinte ao da publicação de *Memórias Póstumas*, Machado faz o lançamento do livro de contos *Papéis Avulsos*, no qual constam reunidos “*O Alienista*”, “*A Sereníssima República*”, “*O Segredo do Bonzo*”, “*Teoria do Medalhão*”, “*A Chinela Turca*”, “*Na Arca*”, “*D. Benedita – Um retrato*”, “*O Empréstimo*”, “*O Anel de Polícrates*”, “*O Espelho*”, “*Uma Visita de Alcibíades*” e “*Verba Testamentária*”. Imperioso realizar uma distinção entre os contos enumerados, visto que, apesar de formarem o conjunto de elementos literários do livro, alguns detêm uma característica significativamente peculiar: o desenvolvimento de teorias sobre o comportamento humano.

Dessa forma, é possível asseverar que as diretrizes apresentadas na obra de 1881 foram aprofundadas e passaram a ganhar cada vez mais respaldo e valor enquanto área de interesse no campo da literatura de Machado, já que mostravam em suas entrelinhas as chagas da busca pela afirmação pessoal e social. Assim, de acordo com o postulado por Bosi (2000) em seu artigo “*A Máscara e a Fenda*”, o conto-teoria está fundamentado na móvel combinação de desejo, interesse e valores sociais, que, afinal, revelam o sentido das relações sociais mais comuns e atingem a estrutura profunda das instituições. Citam-se como exemplos dessa categorização: *O Alienista*, *Teoria do Medalhão*, *O Segredo do Bonzo*, *O espelho* e alguns outros que não estão inclusos na obra mencionada.

Mostra-se relevante salientar que o local de onde emergem as vozes que identificam a estrutura temática e formal do conto “*O Espelho*” tem significativo engajamento no trato com as questões da interioridade do sujeito. Por esse motivo, o tema proposto no referido conto serve também como exímio modelo do direcionamento crítico e da nova perspectiva teórico-reflexiva a ser desenvolvida por Machado. Além disso, o conto traz na sua individualidade a problematização da inserção nessa discussão de um objeto circundado por diversos mitos, simbologias, crenças e significados: o espelho.

No livro de contos publicado em 1882 – *Papéis Avulsos* – pode-se depreender de seu título um tom casual, até mesmo algo como uma mera reunião de escritos que estavam

jogados pela mesa e foram ocasionalmente compilados nessa obra. Todavia, julgar-se-ia meramente ingênuo assumir um olhar como este, visto que Machado está desbravando essa sua nova fase com toda genialidade que perpassa sua vida literária e demonstra ter o intuito de causar estranhamento e reflexão em seu leitor. Entende-se oportuno então mencionar a “*Advertência*” assentada por Machado no referido livro, a qual está disposta como leitura anterior aos contos que formam a obra. Por se tratar de uma advertência, pressupõe-se um tom de aviso sobre algo que pode não agradar ou que poderá trazer más consequências a quem descumpri-la. Nesse caso, Machado pretende dar certa complexidade ao tema, assumindo que os escritos são realmente avulsos, no entanto, vieram a ser postos conjuntamente por apresentarem um forte laço que os identifica como uma só família, na qual o pai se auto-proclama: Machado de Assis. Assim, a unidade temática da consciência do ser em confronto com as normas sociais está disseminada em cada uma das linhas do texto literário que expõem o uso singular da linguagem.

Na “*Advertência*” articulada como prefácio da edição, além dos argumentos já mencionados, Machado (1882, p. 13) deixa como tarefa ao leitor a capacidade para receber e interpretar a obra, uma vez que postula: “O livro está nas mãos do leitor”. Retomando a complexidade temática, o autor alerta sobre algumas disparidades que possivelmente podem ser percebidas entre os contos, de forma que previne os leitores atentos de que os assuntos que serão ali tratados podem lhes interessar, influenciar ou até mesmo perturbar. Todavia, ele ainda demonstra ter esperança de que aqueles que poderão censurá-lo quanto ao conteúdo apresentado, poderão também ser os mesmos a perdoá-lo, visto que, ao final, ele assevera: “Deste modo, venha donde vier o reproche, espero que daí mesmo virá a absolvição” (1882, p.13).

Sendo assim, mostra-se evidente que a questão proposta por Machado demanda um tratamento de tom sutil, sem declarações patentes e exageradas de crítica às conformidades sociais, uma vez que a delicadeza do tema encontra-se em suas raízes que estão profundamente plantadas na consciência social de cada indivíduo. Por esse motivo, o livro de contos *Papéis Avulsos* auxilia a disseminar uma nova perspectiva de olhar sobre a sociedade de forma perspicaz e controlada, voltada para a busca do conhecimento e a afirmação de si próprio.

2.1.2 A Farda no Espelho

A narrativa “*O Espelho*” demonstra ter um lugar de destaque na tarefa de expor e refletir acerca do papel desempenhado pelo sujeito na vida em coletividade e dos conflitos internos que isso ocasiona. Intui-se tal afirmação através da constituição do conto, o qual trata da dualidade de consciência existente entre aquilo que os outros veem e percebem em relação à determinada pessoa e aquilo que ela realmente é. Soma-se a isso a função exercida pelo espelho nessa dicotomia: tanto a de suprir a falta do olhar do outro, quanto a de revelar o desaparecimento da individualidade interior do sujeito.

A história apresentada no conto de Machado de Assis – “*O Espelho: Esboço de uma nova teoria da alma humana*” – começa a ser narrada em terceira pessoa. O narrador descreve que havia um grupo de cavalheiros, quatro ou cinco, que estavam a discutir e indagar acerca de questões do âmbito da metafísica, problemas árduos do universo. Nota-se que são quatro ou cinco amigos, porque o quinto não participava das discussões, justificando que esta seria a forma polida do instinto batalhador, e ele não era adepto dela. No entanto, em determinado momento da conversa, o assunto perpassa o tema da natureza da alma; em decorrência disso, a discussão torna-se difícil e conturbada, e, ao questionarem a personagem Jacobina sobre a questão, ele pede a palavra de modo que eles ouçam calados o relato de um episódio que ocorreu em sua vida.

A partir disso, entende-se estar formada a moldura narrativa da obra, haja vista que é inserida na descrição linear e reflexiva da referida conversa entre amigos uma nova história: a teoria das duas almas construída a partir da experiência vivenciada pela personagem, cujo protagonista e narrador é então Jacobina. O quadro narrativo formado contribui tanto para a mudança de ponto de vista do conto quanto para o tom pessoal, o qual, por esse motivo, é recebido como relato verdadeiro e testemunhal da descoberta do caráter duplo da alma humana.

Assim, o conto passa a ser narrado em primeira pessoa por Jacobina. Percebe-se que, apesar de ele não querer interrupções em sua exposição, alguns pequenos comentários em tom de admiração e incredulidade são feitos pelos ouvintes. Além disso, em certas passagens, Jacobina instiga seus amigos a falarem e tentarem descobrir o que está por acontecer no desenrolar da história. Como exemplo disso, citam-se as seguintes falas: “Imaginam, creio

eu?” (1882, p. 139) e “Se forem capazes de adivinhar qual foi minha idéia...” (1882 p. 141), as quais demonstram que ele tem interesse de que os outros participem daquilo e mantenham a atenção no que ele está dizendo.

Nota-se, portanto, que há uma ambivalência na postura de orador autoritário assumida por Jacobina, visto que, além de estipular que seus amigos ouçam sua história calados, ao mesmo tempo, eles devem contribuir com o assunto quando solicitados. Denota-se que essa aparente contradição busca auxiliar a personagem a construir um cenário simbólico, o qual seja capaz de envolver, prender e entreter seus ouvintes a ponto de fazer com que eles entrem e interajam juntamente com Jacobina no desvendar da narrativa.

Antes de adentrar inteiramente no conteúdo abarcado pelo conto, interessa mencionar que seu subtítulo – *Esboço de uma nova teoria da alma humana* – traz consigo uma pista do assunto que será tratado. Ou seja, além do título que expõe tratar-se do artefato espelho, pode-se já construir uma ligação deste com a nova teoria da alma que será revelada com o auxílio de tal objeto. Assim, parece haver a intenção de esclarecer ao leitor o conteúdo que será abordado pela obra, de forma que ele perceba que esta será uma nova perspectiva acerca do tema. No entanto, segundo Ana Maria Lisboa de Mello (2002), Machado não apresenta uma “nova” teoria; mas sim, com novas roupagens, reaviva uma velha concepção do dualismo humano e do tema literário.

Em relação ao subtítulo do conto, pode-se ainda depreender certa ambivalência acerca da proposta apresentada por Machado. Isso porque o autor afirma que irá abordar uma nova teoria sobre a alma humana, todavia opta por narrar um exemplo prático sobre esse assunto. Nesse sentido, explicita-se a passagem do texto na qual o autor revela a importância que ele atribui à realização prática dos eventos: “Os fatos explicarão melhor os sentimentos; os fatos são tudo. A melhor definição do amor não vale um beijo de moça namorada; e, se bem me lembro, um filósofo antigo demonstrou o movimento andando” (1882, p. 139). Dessa forma, entende-se estar formada a dicotomia na forma de tratar o assunto da alma humana, haja vista que ao utilizar um procedimento teórico, supõe-se que sejam feitas especulações de cunho abstrato. No entanto, no momento de elucidar sua teoria, Machado prefere tratá-la através da exposição prática da teoria, pois, como ele mesmo afirma, os fatos falam por si.

O fato narrado por Jacobina aconteceu há uns vinte anos e está relacionado à dupla constituição da alma humana, na qual a natureza interior é a individualidade do ser, e a exterior é aquilo que os outros percebem no sujeito, ou seja, é a aparência. Assim, segundo a personagem, as duas completam o homem, e caso uma venha a ser perdida, perde-se também

metade da existência. Naquela época, Jacobina era pobre e havia sido recentemente nomeado alferes. Todos seus familiares ficaram muito orgulhosos, algumas pessoas tiveram inveja, mas a maioria estava bastante feliz com a posição social alcançada por ele.

Surge então o conflito da história: a tia de Jacobina o convida para passar alguns dias em seu sítio e pede que leve consigo a farda de alferes. O narrador tenta resistir à transformação que está por acontecer: pede a sua tia que continue a chamá-lo de “Joãozinho”, porém a alma exterior já havia mostrado ser mais forte que a interior, e a tia somente insiste em chamá-lo “senhor alferes”, assim como também faziam todos os empregados da casa.

Certo dia desenrola-se o esperado encontro. Jacobina e suas duas almas oscilantes deparam-se com um maravilhoso presente oferecido por tia Marcolina: o espelho. Tal objeto sobressaía em relação a todo resto da decoração da casa, era uma peça singular que fora deslocada para o quarto dele. Conseqüentemente, com a ajuda da mocidade, a transformação foi concluída: “o alferes eliminou o homem” (1882, p. 138). Jacobina perdeu sua alma interior, uma vez que a única a ser valorizada era a farda. Portanto, julga-se ser esse o ponto de virada do conto, tendo em vista que os próximos acontecimentos irão apenas contribuir para o total estabelecimento da tomada de controle pela alma exterior.

Dito isso, o próximo fato narrado apresenta a necessária partida de Tia Marcolina para visitar uma de suas filhas que se encontrava doente. Surge então o momento de testar a força e a persuasão da alma exterior, uma vez que, como Tia Marcolina havia partido, seus escravos decidiram fugir, e esse fato determinou a Jacobina a situação de ficar desprovido do olhar do outro para lhe reconhecer e admirar a aparência obtida através da farda. Nesse cenário, Jacobina afirma preferir a morte à solidão, pois seus sentimentos, como o medo, haviam ido embora junto com a alma interior; enquanto que a exterior oscilava na procura por seus bajuladores.

Em certo ponto da narrativa, a personagem acredita ter encontrado algo para amenizar seu sofrimento: o sono. Nos seus devaneios enquanto dormia, Jacobina retoma sua alma interior e veste a farda de alferes orgulhosamente entre familiares e amigos; todavia, ao acordar, volta à solidão e à tristeza. Interessa ressaltar que até mesmo no sono a natureza externa parece ter deixado sua marca, pois nem dormindo Jacobina consegue se livrar do impacto causado pela imponência do parecer.

Ao fim de oito dias, Jacobina assevera ter descoberto a solução para seus dias de aflição: o espelho. Aconteceu que, em determinado dia, a personagem lembrou-se de olhar no

espelho, coisa que não tinha feito até então, e enxergou uma imagem difusa, vaga, sem nitidez. Acerca disso comenta: “A realidade das leis da física não permite negar que o espelho reproduziu-me textualmente [...] mas tal não foi a minha sensação” (1882, p.142). Destaca-se que a percepção e os sentimentos da personagem estão alterados devido à falta de sua natureza interior, o que faz com que nem ele próprio se reconheça, a menos que esteja usando a sua nova identidade, a farda de alferes. E foi o que ele impulsivamente decidiu fazer.

Vestido com a farda, Jacobina olhou-se novamente no espelho e, imediatamente, a imagem tornou-se nítida e integral. Isto é, a alma exterior havia sobrevivido ao momento de privação ao olhar do outro e havia, agora, ficado cara a cara com seu principal aliado, o espelho, na tarefa de se sobrepor à alma interior. Tal objeto era capaz de suprir o vazio deixado por seus admiradores, assim como também tinha o poder de revelar para Jacobina aquilo que os outros já haviam percebido: que a alma exterior era mais importante e melhor valorizada que a primeira natureza do ser.

Ao final do conto, há uma inesperada ruptura na sequência narrativa dos fatos apresentados, pois volta a ser utilizada a terceira pessoa. Percebe-se que a personagem Jacobina já havia deixado a cena narrativa, quando seus amigos de conversa estavam apenas retomando a consciência de si mesmos. Dessa forma, a moldura do conto é também concluída de forma inesperada, tendo em vista que o narrador em primeira pessoa não revela o final exato de sua história; ele apenas relata que, através do regime especular, pôde atravessar mais seis dias de solidão sem os sentir. Portanto, o quadro narrativo se fecha e a história volta a ser contada, repentinamente, pelo primeiro narrador apresentado no conto, evidenciando assim que a experiência revelada deixou os ouvintes impressionados e totalmente fixados ao conteúdo e ao detalhamento da história da dualidade da alma contada por Jacobina.

Fica evidente o poder de impacto exercido pelo objeto espelho sobre os sujeitos, ou seja, ele está tão presente no imaginário popular que pode criar os mais diversos mitos, crenças e teorias, como é o caso da história narrada. Sendo assim, julga-se relevante analisar teoricamente o papel desempenhado pelo espelho enquanto participante da cultura que retrata a condição humana. Tal aspecto foi brilhantemente explorado por Machado de Assis em seu conto, o qual, através da sutileza das palavras, conseguiu expor a conformidade do sujeito ao *status* admirado pela sociedade, assim como sua falta de consciência acerca de tal condição.

Dessa forma, mostra-se necessário ressaltar que *O espelho*, de Machado, tem papel de destaque no cenário literário quanto a sua caracterização como obra capaz de revelar as especificidades delimitadoras da essência da vida em sociedade. O espelho faz com que a

personagem Jacobina reconheça sua condição ao deixar transparecer, no momento em que ele enxerga seu reflexo de forma nítida e clara, aquilo que as outras pessoas já sabiam: só a alma exterior tem importância; ou seja, é ela que faz com que a pessoa exista de maneira sólida. Por esse motivo, conclui-se que a inserção do relevante objeto no conto presta a indispensável função de mostrar para a própria personagem o poder da aparência e, conseqüentemente, contribuir para que a natureza interior desapareça, e a alma exterior torne-se definitivamente aquela que dá razão à existência do ser. Diante disso, Alfredo Bosi elucida em seu artigo “*A máscara e a fenda*”:

A consciência de cada homem vem de fora, mas este “fora” é descontínuo e oscilante, porque descontínua e oscilante é a presença física dos outros, e descontínuo e oscilante o seu apoio. Jacobina só conquistará a sua alma, ou seja, a auto-imagem perdida, quando fizer um só todo com a farda de alferes que o constitui como tipo. A farda é símbolo e é matéria do *status*. O eu, investido do papel, pode sobreviver; despojado, perde o pé, dispersa-se, esgarça-se, esfuma-se. Não tem forma, logo não tem unidade. Ter *status* é existir no mundo em estado sólido. (BOSI 2000 p.99)

Como mostra Bosi, Jacobina recobra sua alma quando se vê no espelho. Assim, confirma-se o conceito de que há duas almas, dois princípios vitais. Importa o modo como o indivíduo se pensa e crê ser isso ou aquilo. Importa também o modo como é visto pelos outros. Portanto, o aprendizado de Jacobina passa pela descoberta da dimensão essencial da alma exterior. Sem o laço social, sem o retorno dado pelos outros, o indivíduo deixa de *existir para os outros*, passa meramente a sobreviver, de modo que a projeção da personagem no espelho evidencia, então, que é a existência da faceta exterior que condiciona o reconhecimento do sujeito.

A personagem Jacobina compreende a situação que a cerca em confronto com a imagem revelada pelo espelho, no entanto sua atitude não é a de rebelar-se, mas sim de conformar-se. Sendo assim, o aprendizado que ela adquiriu através da experiência vivenciada não serve como impulso para que haja um resgate da alma interior; pelo contrário, seu julgamento no uso do conhecimento é o de assumir uma postura de aceitação e submissão às normas da aparência social. Nota-se que tal postura pode parecer primeiramente ingênua, todavia, pode-se também asseverar que tal posição adquire certo tom de cinismo, levando-se em consideração que a obra tem como base a exposição e exploração de questões relacionadas à essência do ser em contraponto aos dilemas sociais.

Importa mencionar que, apesar de Jacobina ter ganhado consciência ao ver sua imagem especular, ele não a desenvolveu a ponto de atingir uma reflexão que pudesse mudar sua condição de dependência à alma exterior. Acerca desse assunto, Ana Maria Lisboa de Mello (2002) expõe em seu artigo “*Identidade e Alteridade: O Espelho (Machado de Assis e Guimarães Rosa)*” significantes esclarecimentos.

Ao relatar a sua história aos demais cavalheiros, a personagem Jacobina deixa entrever uma grande lacuna que é a experiência e reflexão desenvolvida entre o momento do acontecimento relatado e o do relato, quando o homem maduro expressa, de maneira cáustica, uma visão crítica de seu passado. Machado de Assis vale-se da personagem para expor, de forma alegórica, uma teoria sobre a forma como o mundo externo atua sobre o interno, impondo-se sobre a parte mais autêntica do ser humano e, assim, eliminando a sua verdadeira humanidade. (Mello 2002, p.165)

Dando continuidade à análise da obra, o ponto singular em sua constituição é o tema do duplo, cuja identificação se dá através do espelho que revela o sujeito e o seu reflexo. Tal fenômeno pode também ser compreendido como contraponto entre alma interior e exterior, nesse caso, entende-se uma como inimiga da outra. Segundo Mello (2002), o mito do duplo põe em cena a ideia da impossibilidade da fusão entre o sujeito e o seu reflexo ou entre o seu corpo efêmero e o ser profundo, sugerindo então a vigência das duas almas. Todavia, não é exatamente isso que acontece no conto narrado. Ou seja, a suposição de que possa haver uma vivência conjunta entre as almas não é cabível, uma vez que, apesar de fazerem parte da mesma essência, elas não podem coexistir. A natureza exterior se sobrepõe à interior porque é ela quem oferece condição para que a interior sobreviva. Logo, assim como aconteceu no momento em que Jacobina não enxergava seu reflexo nítido vestido sem a farda, a dimensão interior desapareceria se a exterior não voltasse a se fazer presente. Nesse sentido, Clément Rosset (1976), em sua obra intitulada *O Real e Seu Duplo*, assevera a dependência percebida entre reflexo e imagem.

A obsessão pelo duplo revela curiosamente uma preocupação exatamente oposta. A perda do duplo, do reflexo, da sombra, não é aqui libertação, mas efeito maléfico: o homem que perdeu o seu reflexo, como, entre muitos outros, o herói de um célebre conto de Hoffmann, não é um homem salvo, mas sim um homem perdido. Em vez de procurar se desembaraçar de sua imagem, de considerá-la um fardo pesado e paralisante, o herói romântico investe nela todo o seu ser, e só vive, afinal de contas, porque sua vida é garantida pela visibilidade de seu reflexo, reflexo cuja extinção significaria a morte. Está assim perpetuamente em busca de um duplo que não pode encontrar, com o qual conta para lhe garantir o seu ser próprio; se este reflexo

desaparece, o herói morre, como no final de *William Wilson* de Poe. O angustiado romântico aparece então – pelo menos em todos os textos que colocam em cena o duplo – como essencialmente duvidando de si mesmo: necessita a todo custo de um testemunho exterior, de algo tangível e visível, para reconciliá-lo consigo mesmo. Sozinho, ele não é nada. Se um duplo não o garante mais no seu ser, ele deixa de existir. (Rosset 1976, p. 96-97)

O desaparecimento da alma exterior seria como a morte para a personagem, pois, a partir do momento em que se reconheceu aquela como determinante, isto é, como essencial perante a sociedade e perante o padrão de admiração do olhar do outro, a essência interior perdeu sua relevância, já que sua existência ficou condicionada à dimensão do parecer. A cisão da personagem Jacobina revelada pela função especular, trouxe à tona a projeção daquilo que era necessário para existir: a alma exterior, uma vez que já havia certa suspeita quanto a isso, pois a personagem principal, quando deixou de receber a bajulação por parte dos outros indivíduos – o que funciona também como um espelho para a aparência –, começou a perder-se, a não encontrar mais sentido em sua existência e a angustiar-se com o seu princípio de apagamento. Importa, pois, a percepção e a admiração que vem de seu exterior, podendo essa ser recebida das outras pessoas ou do próprio espelho.

Em relação ao tema do duplo apontado na obra de Machado, pode-se também inferir, de acordo com Mello (2002), que ele apresenta uma afinidade particular com um gênero literário: o fantástico. Assim, julga-se haver recursos narrativos que evidenciam a existência do elemento fantástico, como é o caso da passagem na qual Jacobina decide finalmente se olhar no espelho. Nesse momento, há a hesitação por parte dele diante de tal circunstância: “Olhei e recuei”, sendo essa então uma das principais marcas do referido gênero, além de haver a construção de uma situação que escapa ao real. Dessa forma, essa perspectiva auxilia na significação da situação sobrenatural vivenciada pela personagem, uma vez que favorece o mistério e a simbologia da transformação ocorrida. A duplicidade das almas antes existente passa, agora, a se revelar no espelho apenas como natureza exterior, deixando Jacobina receoso e com medo daquilo que ele não consegue entender.

A contribuição do espelho para a estruturação e significação do conto de Machado de Assis é evidente, visto que é por intermédio dele que ocorrem importantes revelações para a narrativa, assim como também é a partir dele que surgem as principais fontes de interpretação para a obra. Mostram-se relevantes as palavras de Umberto Eco, em seu livro intitulado *Sobre os espelhos* (1989, p.12), relacionadas a tal artefato: “O espelho é um fenômeno-limiar, que demarca as fronteiras entre o imaginário e o simbólico. (...) Eis que

percepção, pensamento, consciência da própria subjetividade, experiência especular, semiose, aparecem como momento de um nó bastante inextricável”. O papel primordial desempenhado pelo espelho, no conto de Machado, é o de servir como instrumento revelador do engodo trazido pela vaidade da personagem e, em decorrência disso, o desprestígio da identidade do sujeito perante a sociedade.

Assevera-se, portanto, que, na caracterização da duplicidade da personagem, ou seja, na sua separação entre dois princípios vitais, desvendada por meio do espelho e do auxílio de uma perspectiva com viés fantástico, entre ser e parecer, o artefato mostrou aquilo que era dominante e, portanto, o que era necessário para que ela existisse: a aparência social apreendida através da farda de alferes. O duplo apresentado enquanto reflexo mostrou-se vital para a existência da personagem Jacobina, pois, sem ele, a dimensão interior não sobreviveria, já que ela passou a esconder-se nas capas do parecer – que era o aquilo que determinava a existência perante os outros indivíduos. Nesse cenário de busca pela verdadeira identidade que permeou a virada do séc. XIX para o XX, Machado apresentou, considerando um processo anterior à consciência, o conflito de cisão identitária do sujeito entre a valorização da aparência e a essência do ser, em contrapartida ao que é válido e significativo frente ao universo social. Tal dicotomia deixou claro que a dimensão exterior sobrepunha-se à interior, pois foi aquela que se revelou na função especular e que determinou o reconhecimento e a existência da personagem enquanto sujeito.

2.2 UM RETRATO DA VAIDADE NA OBRA *O RETRATO DE DORIAN GRAY*, DE OSCAR WILDE

2.2.1 Considerações Preliminares

Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde nasceu no ano de 1854 em Dublin, na Irlanda. É considerado renomado romancista por seu livro *O Retrato de Dorian Gray*, foi premiado por seu poema *Ravenna* em 1878 e ganhou destaque como dramaturgo ao escrever comédias como *O Leque de Lady Windernere* (1892), *Uma Mulher sem Importância* (1893), *Um Marido Ideal* (1895) e *A Importância de Ser Ernesto* (1895), as quais deixavam transparecer nas suas entrelinhas uma sátira aos costumes e aos valores da Era Vitoriana. Tal período áureo da história da Inglaterra era marcado pela urbanização e pela industrialização, de modo que havia convenções moralistas e sociais que determinavam a postura que deveria ser adotada por cada indivíduo, além de haver também grande respeito aos dogmas religiosos. Na outra ponta desse cenário de descobertas científicas, estavam os escritores que, em decorrência disso, vivenciavam certo momento de inquietação e de pessimismo. Apresenta-se em voga, então, a influência do Decadentismo e do Esteticismo; o primeiro era marcado por uma sensibilidade estética, permeada pelo ceticismo e pelo interesse pelo subjetivismo; o segundo defendia que a arte deveria estar voltada ao prazer singular e não subjugada a valores morais e sentimentais. Em relação a esse contexto, Eliane Cristine Raab Pires, em sua obra *Oscar Wilde: a tragicidade da vida de um escritor*, comenta:

O Esteticismo vai tomar especial expressão com Oscar Wilde que tinha uma percepção ávida e receptiva a todos os estímulos advindos da vanguarda cultural europeia, principalmente da francesa. Ele pregava, aos vitorianos obcecados pelo dever à moral, que a busca pela beleza era o principal objetivo da vida, que se manifestava na arte. Oscar Wilde, ao transmitir essa sua doutrina, também pretendia chamar a atenção da classe burguesa, quer pela forma de vestir, quer pelos paradoxos com que se comprazia em escandalizar aqueles que permaneciam nas tradições, baseados nos princípios morais estabelecidos. (Pires 2005, p.11)

No final do século XIX, Oscar Wilde era um autor muito prestigiado, principalmente, na Inglaterra e, em determinado momento, envolveu-se com um jovem aristocrata – Alfred

Douglas – e foi então processado por corrupção de menor, o que o levou à condenação, em 1895, a dois anos de trabalhos forçados. Após esse período que estremeceu o autor moral e fisicamente, publicou ainda obras importantes que relatavam sua experiência na prisão, quais sejam: *Balada do Cárcere de Reading* (1898) e *De Profundis* (1905). É válido mencionar o fato de que aquela mesma sociedade que o admirava por suas obras literárias, no momento em que descobriu a ligação de Oscar Wilde com o jovem, repudiou fortemente tal relação, em parte talvez como resposta às alfinetadas irônicas que eram feitas pelo autor.

2.2.2 O Retrato no Espelho

Inicialmente, o romance *O Retrato de Dorian Gray* foi publicado na *Lippincott Monthly Magazine*, uma revista mensal inglesa, durante certo período de 1890 e, posteriormente, foi revisado para que pudesse, então, ser publicado em livro no ano de 1891. Logo que foi lançada a obra na revista britânica, houve grande repercussão por parte da crítica, visto que Wilde já demonstrava ser uma figura singular e com ideias inovadoras perante a sociedade que o cercava.

Quando houve a compilação da obra para um único livro, o autor irlandês resolveu acrescentar um prefácio à sua edição, funcionando, em certa medida, como uma resposta a todos aqueles que criticaram seu livro e a abordagem por ele feita sobre o amor homossexual. Acrescenta-se a esse cenário o fato de que, poucos dias após a primeira publicação na revista, em junho de 1890, Wilde já sentia a necessidade de defender sua obra, afirmando: “I am quite incapable of understanding how any work of art can be criticised from a moral standpoint. The sphere of art and the sphere of ethics are absolutely distinct and separate”¹. (Wilde, 1979) Nesse sentido, apontam-se também as palavras do prefácio que evidenciam tal separação e a liberdade da obra literária: “Um livro não é de modo algum moral ou imoral. Os livros são bem ou mal escritos. Eis tudo. [...] Nenhum artista tem simpatias éticas. A simpatia ética num artista constitui um maneirismo de estilo imperdoável” (1981, p. 7). Sendo assim, o prefácio à narrativa aborda, primordialmente, questões relacionadas à beleza; ou seja, tendo como ponto

¹ Tradução livre: “Eu sou absolutamente incapaz de entender como um trabalho de arte pode ser criticado a partir de um ponto de vista moral. A esfera da arte e a esfera da ética são completamente distintas e separadas”.

de partida o Esteticismo, há a revelação de uma percepção de cunho belo sobre a arte, o artista e o espectador que desconsidera a necessidade de se respeitar qualquer princípio moral ou ético ao desenvolver um trabalho artístico.

O prefácio de Oscar Wilde causou grande polêmica não só por seu conteúdo como por sua forma pautada por uma verdade evidente, ou seja, facilmente se percebe um tom de certeza quanto às sentenças que são proferidas nessa parte inicial do livro, as quais, naturalmente, levam a um universo de questionamentos. Alguns críticos, como Richard Ellman, autor renomado de importante biografia de Wilde, declararam que tal prefácio desconstrói, em certa medida, o livro, pois ele apresenta afirmações que contradizem a caracterização de arte e seus desdobramentos mostrados pelo livro, como, por exemplo, “revelar a arte e ocultar o artista é a finalidade da arte” e “na realidade, a arte reflete o espectador e não a vida” (1981, p. 7). Nesse sentido, Vicente Saldanha (2007) complementa tal caracterização dizendo que,

com o renomado romance *O Retrato de Dorian Gray*, Wilde afirmou sua filiação ao movimento estético da “arte pela arte”, segundo o qual seria auto-suficiente e não necessitaria servir a nenhum propósito moral ou político. É emblemático, nesse sentido, o prefácio da obra, composto de aforismos sobre a natureza da arte e da criação literária. A narrativa, em si, é uma fábula moderna que discute valores morais e estéticos da era vitoriana em uma tentativa de sobrepor-se à tendência moralizante das obras de ficção da época (Saldanha 2007, p. 202)

Aponta-se, assim, que tal prefácio funciona como resposta à obtusidade da crítica que se mostrava contrária quanto aos conteúdos abordados na narrativa, chegando ao ponto de procurar associações entre as personagens da obra e a vida particular de Oscar Wilde. Entende-se, ainda, que, ao afirmar que “toda arte é completamente inútil” (1981, p.7), o autor brinca com sua própria construção artística e reitera que essa forma de expressão realiza-se como contemplação e não como instrumento que deve desempenhar uma função social ou moral.

Dando início à análise do conteúdo apresentado pela obra *O Retrato de Dorian Gray*, menciona-se que o texto é narrado em terceira pessoa e que os três personagens principais são Basílio Hallward (o pintor), Dorian Gray (o jovem de extraordinária beleza) e Lorde Henry Wotton (o mentor). Logo na primeira cena que é exposta na obra, é possível perceber a descrição estética e o tom artístico que permeará todo o desenrolar dos fatos, pois tal capítulo inicia-se da seguinte forma:

O forte perfume das rosas inundava o estúdio, e, quando uma ligeira brisa estival corria entre as árvores do jardim, trazia, pela porta aberta, o pesado aroma dos lilases e o perfume mais delicado das roseiras bravas em flor. Recostado a um canto do divã, guarnecido de tapeçarias persas, Lorde Henry Wottom, enquanto fumava inumeráveis cigarros, conforme seu costume, contemplava a cintilação das suaves flores cor de mel de um laburno, cujos ramos trêmulos pareciam não poder suportar o peso de tão magnífico esplendor. (Wilde 1981, p. 9)

No cenário posto pelas primeiras palavras do texto, Lorde Henry e Basílio Hallward estão sentados na sala descrita acima, onde também está um retrato, em tamanho natural, de um “jovem de extraordinária beleza”. Durante a conversa entre eles, Henry afirma a Basílio que aquela era a sua melhor obra e, então, incentiva-o a expô-la em algum lugar. O pintor recusa-se a realizar tal exposição e justifica-se: “pus demasiado de mim mesmo nele”. (1981, p. 10) Lorde Henry continua a conversa, mostrando não compreender o traço de semelhança que poderia haver entre Basílio e o retrato pintado, dizendo que este é o próprio Narciso, ou seja, uma bela criatura sem miolos, pois, segundo Henry, “a verdadeira beleza acaba onde começa a expressão intelectual” (1981, p. 12), como é o caso daquele. Ao explicar a razão verdadeira para o temor de tal parença, Basílio, acidentalmente, revela o nome da figura que lhe deu tanta inspiração: Dorian Gray. Depois da exaltação de Henry por ter descoberto tal nome, Basílio esclarece:

Todo retrato pintado com sentimento é um retrato do artista, não do modelo. O modelo é simplesmente o acidente, a ocasião. Não é ele que o pintor revela; quem se revela sobre a tela colorida é o próprio pintor. A razão pela qual não exibirei esse retrato está no temor de mostrar nele o segredo da minha própria alma. (Wilde 1981, p. 13)

Lorde Henry desatou a rir e o pintor, insistindo em seu argumento, narra o momento quando conheceu Dorian. Foi numa reunião na casa de Lady Brandon e, no instante em que o viu, empalideceu, parecia que aquele ser poderia absorver sua alma e até sua própria arte. Desde então, tornaram-se amigos e, por extrema necessidade de Basílio, viam-se todos os dias, pois, de acordo com o pintor, Dorian era, agora, a sua própria arte. No desenrolar da conversa, Henry mostrava grande entusiasmo para conhecer Dorian, mas Basílio rejeitava, firmemente, essa ideia, pois não queria que a inspiração para sua arte fosse influenciada pelas ideias de seu amigo. No entanto, oportunamente, o mordomo de Basílio entra no cômodo para anunciar que o Sr. Gray está aguardando na outra sala para ver seu amigo. As apresentações, portanto, não puderam deixar de ser feitas, apesar do receio de Basílio.

Dorian e Lorde Henry já pareciam ter criado certa afinidade, pois Dorian mostrava interesse nas teorias sobre a influência de Henry sobre as pessoas, já que este dizia que “influenciar uma pessoa é transmitir-lhe nossa própria alma” (1981, p. 35) e o Lorde fitava-o admirando sua juventude e sua beleza. A conversa entre os dois fluía tanto que, às vezes, Dorian nem sabia o que responder, mas sabia que havia influências completamente novas trabalhando nele.

Passado um tempo, Basílio avisou-os de que havia terminado o retrato. Lorde Henry felicitou o pintor dizendo que aquele era o mais belo retrato dos tempos modernos. Dorian, num primeiro momento, passou distraído pelo retrato e, depois, parou para olhá-lo:

Ao vê-lo, recuou e, por um momento, as suas faces se enrubesceram de prazer. Uma centelha de alegria brilhou nos seus olhos, como se se tivesse reconhecido pela primeira vez. Permaneceu imóvel por algum tempo, maravilhado, percebendo confusamente que Hallward lhe falava, mas sem compreender o significado das suas palavras. A sensação da sua própria beleza surgiu no seu íntimo como uma revelação. Até então, nunca tivera plena consciência dela. Os elogios de Basílio Hallward permaneceram-lhe sempre agradáveis exageros de amizade. Ouvira-os rindo e esquecera-os em seguida; não tiveram influência sobre seu caráter. Chegara, então, Lorde Henry Wotton com seu estranho panegírico da juventude e a terrível advertência da sua fugacidade. Aquilo o impressionara na ocasião, e, agora, diante do reflexo da sua própria beleza, sentia que a realidade total da descrição se apoderava dele num relâmpago. Sim, chegaria o dia em que o seu rosto murcharia, seus olhos perderiam brilho e cor e a graça do seu rosto se romperia e deformaria. O carmim dos seus lábios desvanecer-se-ia, do mesmo modo que o ouro do seu cabelo. A vida que devia formar a sua alma deformar-lhe-ia o corpo. Tornar-se-ia horrível, disforme, grotesco. (Wilde 1981, p. 35-36)

Uma sensação de dor e de tristeza tomou conta de Dorian. Invejava o retrato por saber que ele permaneceria sempre jovem. Gostaria que fosse o contrário, daria tudo para que fosse o contrário, inclusive a própria alma. Após proferir essas palavras, instaurou-se uma pequena discussão entre os três presentes na sala, então Dorian Gray e Lorde Henry decidiram sair para ir ao teatro e Basílio preferiu ficar com o “verdadeiro Dorian”, ou seja, com o retrato.

Lorde Henry estava muito interessado em seu novo amigo, por isso decidiu ir, no dia seguinte, atrás de mais informações sobre ele. Descobriu que a mãe de Dorian também fora muito encantadora quando jovem e que havia se apaixonado por um homem com poucas condições financeiras, o qual foi morto num duelo armado por seu sogro. Pouco tempo depois disso, a mãe de Dorian também havia morrido, deixando somente um filho, que se tornou, posteriormente, herdeiro da grande fortuna do avô, o qual contava com um tutor – Lorde Radley – até que completasse a maioridade. Henry estava obcecado por exercer influência

sobre Dorian, era prazeroso para ele poder “projetar a própria alma numa forma grácil, deixá-la descansar por um instante e escutar a seguir as suas ideias repetidas como pelo eco”. (1891, p. 48) Dorian já estava também consciente dessa influência, pois sabia que deveria contar tudo de sua vida para o Lorde, inclusive que estava apaixonado por uma atriz chamada Sibyl Vane, de quem, em pouco tempo, ficou noivo.

Sibyl Vane era atriz de teatro e vivia com sua mãe e com seu irmão James. Importa mencionar que nenhum dos membros da família sabia o verdadeiro nome do pretendente de Sibyl, apenas o conheciam por “Príncipe Encantador”, e que James desconfiava desse relacionamento e prometera matar tal príncipe se ele deixasse sua irmã.

Certa noite, Dorian pediu a seus amigos Lorde Henry e Basílio Hallward que o acompanhassem até o teatro para ver sua amada Sibyl interpretar Julieta. O teatro estava lotado e todos estavam ansiosos para vê-la, já que Dorian muito falava sobre ela e sobre suas qualidades de atriz. No entanto, naquela noite, a amada de Dorian parecia atuar de um modo artificial, absolutamente falso, o que “tornara irreal a paixão. Dorian Gray empalideceu ao vê-la. Estava confuso e perplexo. Nenhum dos amigos se atrevia a dizer alguma coisa. Ela lhes parecia completamente inepta. Estavam profundamente desapontados” (1981, p.103).

A má apresentação de Sibyl não parecia ser por nervosismo, pelo contrário, dava-se a impressão de haver absoluto autodomínio. Os amigos de Dorian resolveram ir embora antes de a peça terminar, mas este resolveu ficar até o final para falar com a atriz. Sibyl estava feliz e orgulhosa com sua péssima atuação, pois justificava que antes apenas o teatro tinha significado para ela, mas, agora, Dorian fizera-a compreender o que era o verdadeiro amor e ela, então, não poderia mais fingir. O jovem, após proferir a frase “mataste o meu amor” (1981, p.108), mesmo não querendo ser cruel, foi embora e deixou a atriz chorando silenciosamente.

Ao chegar a casa, Dorian parou diante do retrato e hesitou. “A luz ardente e vibrante mostrava traços de crueldade nos cantos da boca, tão claramente como se fosse ele próprio que se olhasse num espelho, depois de haver praticado algum ato repugnante” (1981, p.111). Isso o fez lembrar o desejo que tivera ainda no estúdio de Basílio: o de permanecer sempre jovem. Além disso, refletia sobre o fato de que o retrato o ensinara a amar sua beleza e perguntava-se: será que também vai me ensinar a odiar minha alma? A imagem no retrato apresentava o rosto desfigurado e o sorriso cruel; sabia, assim, que o “retrato seria o emblema visível da sua consciência” (1981, p. 113).

No outro dia, quando acordou, Dorian recebeu a visita de Lorde Henry que veio lhe dar a trágica notícia da morte de Sibyl. Felizmente, ninguém sabia o verdadeiro nome do “Príncipe Encantador”, portanto, o inquirido não chegaria até ele. Dorian sentia-se culpado pela morte da atriz, mas seu amigo o consolou e o convidou para acompanhá-lo ao teatro à noite. Depois que Henry saiu, o jovem retirou o biombo que estava na frente do retrato e fitou-o: “Aquele retrato seria para ele o mais mágico dos espelhos” (1981, p. 129)

Na manhã seguinte, foi a vez de Basílio visitar o amigo. Começaram uma discussão. Basílio acusava Dorian de estar diferente, de não ter coração nem piedade e de ter sido influenciado por Lorde Henry. O jovem afirmou que nunca mais posaria para Basílio, que quis então ver o retrato que havia pintado, porém aquele o impediu ferozmente. Basílio, após insistência de Dorian, revelou seu segredo quanto ao retrato: havia posto demasiado de si mesmo naquela obra. Depois que Basílio deixou a casa, Dorian chamou dois marceneiros, pediu à governanta a chave do velho salão de estudos e lá decidiu esconder o seu retrato.

As horas que se seguiram foram de fascínio pela leitura de um livro que Lorde Henry havia lhe dado:

Era uma novela sem enredo, com uma só personagem, na realidade, um simples estudo psicológico de um jovem parisiense, que passava a vida tentando concretizar, no século XIX, todas as paixões e maneiras de pensar de todos os outros séculos, com exceção do seu, e resumir em si mesmo os estados de ânimo que experimentara amando, pela sua própria irrealidade, aquelas renúncias que os homens chamam tolaemente de virtude, bem como aquelas rebeliões naturais que os homens sábios ainda chamam de pecado. (Wilde 1981, p.151)

Por muito tempo, Dorian ficou sob a influência desse livro. Além disso, os dias passavam e, cada vez mais, ele “enamora-se de sua beleza e se interessava pela degradação da própria alma” (1981, p. 154). Interessava-se, no decorrer dos anos, pelas mais diversas teorias e religiões ou tinha, então, sua atenção voltada para perfumes, joias, tecidos e bordados. Algumas vezes, até dirigia-se a lugares sórdidos e só ia embora quando o expulsavam. Quando retornava, “sentava-se diante do retrato [...] e sorria com secreto prazer àquela sombra informe que suportava a carga que lhe cabia a ele próprio” (1981, p. 168). Uma parte da sociedade desconfiava de Dorian e de sua maravilhosa juventude, mas ele não dava atenção a tais insolências.

Dorian, na véspera de seu trigésimo oitavo aniversário, foi jantar na casa de Lorde Henry. Na volta para casa, encontrou Basílio pelo caminho. O pintor lhe disse que estava

partindo para Paris naquela noite, mas, antes, precisava lhe contar que um homem viera procurá-lo oferecendo muito dinheiro para que fizesse um retrato de Dorian. Começou-se, então, uma conversa conturbada. Basílio afirmava não conhecer mais o antigo amigo e sabia que só teria uma resposta se pudesse ver a sua alma. Dorian decidiu acatar o pedido do pintor e mostrou-lhe a sua alma: o retrato. Basílio ficou horrorizado com aquela imagem, não acreditava que aquele pudesse ser o mesmo quadro que há anos havia pintado.

Em determinado momento da discussão, “Dorian contemplou o retrato e, repentinamente, um sentimento de ódio irrefreável contra Basílio apoderou-se dele, como se lhe tivesse sido sugerido pela imagem pintada na tela” (1981, p. 189). Apanhou, prontamente, a faca que estava sobre o cofre e matou seu amigo Basílio. A fim de se livrar de qualquer prova referente ao crime, Dorian, no dia seguinte, chantageou Alan Campbell, um inteligente químico, para que ele fizesse o trabalho de desmaterializar o corpo do pintor.

Naquela mesma noite, depois de participar de uma reunião íntima na casa de Lady Narborough, na qual “gozava intensamente o prazer de uma vida dupla” (1981, p. 207), dirigiu-se a um lugar afastado da cidade, onde se podia fumar ópio e comprar o esquecimento. No primeiro lugar que visitou, encontrou um conhecido de tempos atrás, no entanto essa conversa não o agradou em função da situação deplorável em que o antigo amigo agora se encontrava e resolveu sair. No momento em que passava pela porta, uma mulher afirmou que Dorian havia feito um pacto com o demônio e ela ainda o chamou de Príncipe Encantador. Essas últimas palavras que foram pronunciadas acordaram um marinheiro que estava próximo ao local.

O marinheiro saiu apressadamente atrás de Dorian, conseguiu segurá-lo contra um muro e apontou a arma para a cabeça dele, dizendo que iria, finalmente, vingar a morte de sua irmã Sibyl Vane. Ainda que aterrorizado pela situação, Dorian lembrou-se de perguntar quanto tempo fazia que a irmã do marinheiro havia morrido. Este prontamente respondeu que já haviam se passado dezoito anos. Dorian, rindo, pediu então que o homem o levasse a um lugar melhor iluminado e olhasse seu rosto. James Vane hesitou, mas cumpriu o pedido.

Embora a luz trêmula do lampião fosse embaciada e vacilante, foi suficiente, no entanto, para mostrar-lhe, como acreditou, a enormidade do erro em que havia incorrido, pois o rosto do homem que estivera prestes a matar possuía o viço da adolescência e a pureza imaculada da juventude. Parecia ter cerca de vinte anos, dificilmente mais. Na verdade, não parecia mais velho que sua irmã, quando se tinham separado, havia tantos anos já. Não podia ser aquele o homem que havia destruído sua vida. (Wilde 1981, p. 227)

O marinheiro deixou o local desculpando-se e Dorian logo se retirou também. Furtivamente, aquela mesma mulher da taberna apareceu novamente e revelou a James Vane que conhecia Dorian há, pelo menos, dezoito anos e que a razão de ele conservar sua juventude era por ter se vendido ao diabo.

Algum tempo depois, Dorian estava reunido com amigos no seu jardim de Selby Royal. Em determinado momento, depois de muito conversarem, o jovem foi até o orquidário buscar algumas flores para sua visita. Ele já demorava a voltar, quando se escutou “um gemido surdo, seguido do ruído de um corpo que caía pesadamente” (1981, p.237). Dorian havia desmaiado após ver o rosto de James Vane encostado aos vidros da janela.

No dia seguinte, houve uma caçada. Dorian acompanhava Geoffrey, chefe dos seus guardas, quando, de repente, uma lebre saltou e Dorian pediu ao guarda que não a matasse, no entanto ele não lhe obedeceu e atirou na lebre quando ela entrou em uma moita. “Ouviram-se dois gritos: o da lebre ferida, que é terrível, e o de um homem agonizante, que é pior” (1981, p. 241). James Vane estava, então, morto.

Certo dia, Dorian afirmou a Lorde Henry que agora iria ser um homem bom e que acreditava até que já teria mudado, pois havia deixado de seduzir uma mulher. Falavam sobre muitas coisas, inclusive sobre a morte de Basílio, sobre o retrato e sobre qual seria o proveito de um homem que ganha o mundo inteiro, mas perde sua alma.

Após a conversa, Dorian foi para casa e ficou a pensar se seria realmente verdade que uma pessoa nunca poderia mudar. Julgou que, talvez, em função de sua atitude de renúncia frente à mulher, seu retrato tivesse, também, começado a mudar e, possivelmente, não estivesse tão horrendo quanto antes. No entanto, quando o viu, percebeu que o retrato continuava repugnante. Odiou então sua própria beleza, sua juventude e não perdoava Basílio por tê-lo pintado. Decidiu, então, destruir o retrato para acabar com qualquer prova de seus crimes.

Mataria aquela monstruosa alma visível e, sem suas hediondas advertências, recuperaria o sossego. Apanhou a faca e enterrou-a no retrato. Ouvia-se então um grito e um ruído de um corpo que caía. O grito foi tão horrendo em sua agonia que os criados despertaram assustados e saíram de seus quartos. [...] Ao entrar, encontraram pendurado na parede um esplêndido retrato de seu patrão, que o representava como estavam acostumados a vê-lo, em toda a pujança de sua rara juventude e beleza. Estendido no solo, encontrava-se um homem morto, em traje de cerimônia, com uma faca cravada no coração. Era velho, cheio de rugas e seu rosto inspirava repugnância. Só o reconheceram quando examinaram os anéis que usava. (Wilde 1981, p. 267- 268)

Aponta-se que o texto de Oscar Wilde, portanto, aborda relevantes questões relacionadas à função especular, já que o retrato pintado por Basílio desempenha o papel de espelho da alma interior de Dorian, revelando assim a cisão da personagem. Nesta última cena da obra, percebe-se claramente a dualidade de Dorian Gray e a dependência que existe da alma exterior (aparência de Dorian) com relação à alma interior (retrato), uma vez que, mesmo tendo destruído o retrato que significava seu interior, sua consciência, aquele que deixou de existir foi o exterior, que acabou levando consigo o interior.

Entende-se claramente o jogo de influências presente na narrativa, uma vez que, logo no começo da obra, percebe-se que o interesse de Lorde Henry por Dorian Gray é incitado, principalmente, por este se mostrar um sujeito bom, sem vícios e ainda passível de ser moldado. Nesse sentido, Eliana Cristina Raab Pires, em seu texto intitulado *Oscar Wilde – A tragicidade da vida de um escritor*, elucida:

Henry passa a fazer de Dorian um instrumento das suas teorias, que pretendia que fossem esteticistas, sugerindo-lhe que experimentasse novas sensações. Dorian cai completamente sob o encanto do homem mais velho. Pouco a pouco, segue uma vida dupla: cultuava a beleza a par do prazer do sexo e da droga. Apresenta uma face respeitável à sociedade, mas oculta uma vida de pecado; a sua personalidade pública é apenas uma máscara. Esta obra foi severamente criticada e considerada envenenadora de costumes por apresentar claramente o tema do homossexualismo. (Pires 2005, p. 17)

Logo, Henry aproveita-se dessa situação de certa fragilidade por parte do jovem para aplicar e, em certa medida, testar suas teorias sobre a vida e seus prazeres, já que o Lorde apenas elabora o discurso, enquanto a execução fica por conta de Dorian. Sendo assim, ressalta-se que, como o próprio mentor explica, “influenciar alguém é transmitir-lhe a nossa própria alma” (1981, p.27). Além disso, menciona-se que Henry sabia de seu poder, analisava, vigiava e avalizava intensamente os passos de seu seguidor:

Estava, de fato, convencido de que o método experimental era o único pelo qual se podia chegar a uma análise científica das paixões, e Dorian Gray era, certamente, um indivíduo feito para as suas mãos e que parecia prometer ricos e frutuoso resultados. Seu repentino e louco amor por Sibyl Vane era um fenômeno psicológico de não pequeno interesse. Indubitavelmente, entrava em jogo uma grande parte de curiosidade – curiosidade e desejo de novas experiências; no entanto, não era uma paixão simples, mas uma paixão muito complexa. (Wilde 1981, p. 75)

É possível considerar que essa relação entre Lorde Henry e Dorian Gray também apresentava uma faceta da função especular e, conseqüentemente, do duplo, já que, em certa medida, Dorian era o reflexo do Lorde. A partir do momento em que o jovem conheceu o influenciador, sua imagem só tem nitidez quando aquele segue os seus conselhos. Longe de Henry, Dorian não sabia como agir, não sabia mais o que realmente importava. Ele havia, agora, encontrado seu duplo que o fez revelar-se, já que o entendimento da cisão só se faz completo por meio do encontro ou do embate com a outra metade. Percebe-se, no entanto, que a projeção de Lorde Henry feita sobre Dorian causava medo neste que a sofria:

Por que coubera a um estranho revelá-lo a si próprio? Havia vários meses que conhecia Basílio Hallward, mas a sua amizade não o havia transformado. De repente, surgira no seu caminho alguém que parecia ter-lhe revelado o mistério da vida. Mas, afinal, que havia nisso para perturbá-lo assim? Ele não era nem um colegial, nem uma menina. Era absurdo ter medo. (Wilde 1981, p.31)

Portanto, Basílio Hallward não exercia influência sobre Dorian Gray porque aquele não era seu duplo, já Lorde Henry conhecia bem o seu reflexo jovem, por isso é que se afirmava: “formavam ambos um contraste tão delicioso” (1981, p. 27). Logo, a partir do encontro entre os opostos, iniciou-se um processo de influência para que o reflexo reconhecesse a similitude com sua imagem. No entanto, é válido apontar que se entende não haver aqui um duplo perfeito, pois aquele reflexo já estava cindido com o seu retrato, condição que dificultava a totalidade da influência de Lorde Henry e que determinou, no final, a filiação de Dorian a seu retrato e, conseqüentemente, a sua morte.

Compreende-se, portanto, a perfeita relação dual entre Dorian e seu retrato no momento em que o jovem decide destruir a obra de arte com uma faca, como explicam as palavras de Otto Rank em *O Duplo*: “Nas histórias sobre o Duplo, quando a morte do protagonista é causada pelo assassinato de sua segunda Personalidade, equivale ao suicídio, porque destrói, juntamente com a sua Personalidade corporal, o portador de sua imortalidade” (1939, p. 104). Assim, Lorde Henry apresenta o intuito de tornar Dorian Gray sua projeção por meio do seu poder de influência, e isso acaba corroborando para que Dorian aproxime-se ainda mais de seu retrato moral, já que as conseqüências das experiências vivenciadas permaneciam visíveis no quadro pintado, mas não se deixavam marcar na face visível da personagem Dorian.

O retrato pintado por Basílio Hallward desempenha eficientemente a função especular, já que, como é evidenciado pela própria obra de Oscar Wilde, “aquele retrato seria para ele o mais mágico dos espelhos” (1981, p. 129). Assim, quando ocorre o primeiro embate entre imagem e reflexo, Dorian, de acordo com narrativa, “recuou” e era “como se se tivesse reconhecido pela primeira vez”. Ou seja, o reconhecimento da outra metade de seu duplo fez com que ele, agora completo, pudesse realmente descobrir quem era e, desse modo, revelar à própria personagem a dualidade de sua constituição. Além disso, o momento de hesitação que ocorreu, segundo o entendimento de Todorov sobre elementos fantásticos, mostra-se como elemento natural dessa perspectiva, pois se vive certa perplexidade diante de fatos ou de imagens que não podem ser explicadas por meras leis que desconsideram o sobrenatural.

Outro ponto importante da obra relacionado às teorias sobre o fantástico é o momento em que Dorian, desolado com a ideia de tornar-se, futuramente, “velho, horrível e espantoso” – diferentemente do retrato que permaneceria sempre jovem –, profere o desejo de que ocorresse o contrário, isto é, de que o retrato, assumindo sua face material, envelhecesse. Para isso, afirma até ser capaz de dar a própria alma. Nesse sentido, segundo Todorov, o conceito de fantástico define-se com relação ao real e ao imaginário, de modo que seu pedido é, então, atendido. O primeiro sinal da realização desse desejo é percebido após Dorian romper seu noivado com Sibyl, pois, ao chegar a sua casa, “deu com os olhos no retrato pintado por Basílio Hallward. Recuou, surpreso. [...] A expressão era diferente. Dir-se-ia que havia um laivo de crueldade na boca. Era realmente estranho”. (1981, p. 111) Novamente, há o movimento de hesitação diante de algo que foge ao natural e entra-se, assim, no campo do sobrenatural por meio da função especular que apresenta o retrato absorvendo os pecados de Dorian e tornando-os visíveis pela deterioração da tela pintada por Basílio.

Elemento relevante da obra de Oscar Wilde também é a constituição dupla que apresenta a essência da figura dramática Dorian Gray, pois há uma clara separação entre aspectos relacionados ao céu (Deus) e à bondade e, por outro lado, aspectos relacionados ao inferno (Demônio) e à maldade, representado o dilema que percorre toda a trajetória da personagem, uma vez que como o próprio Dorian afirmou em conversa com seu amigo pintor, “cada um de nós leva em si o céu e o inferno” (1981, p. 188).

Logo no começo da narrativa, enquanto Basílio Hallward e Lorde Henry conversavam, antes que este conhecesse o jovem, o pintor asseverava que Dorian “era de um caráter bom e simples” (1981, p. 23), assim como também havia afirmado isso Lady Ágata, tia do Lorde. No entanto, após o encontro com o retrato e as primeiras influências de Lorde Henry, teve início a

oscilação entre os dois polos norteadores de sua essência. A face maléfica queria se sobrepor perante a outra, já que, com o auxílio das marcas das atitudes egoístas de Dorian que ficavam no retrato e que eram guiadas pela veneração à beleza, a verdade tornava-se visível e não podia ser desconsiderada.

Assim, logo depois de praticar o ato desprezível de terminar o noivado com Sibyl Vane, em razão de ela ter feito uma atuação artificial por estar apaixonada, Dorian percebe a predominância de seu lado escuro e, no outro dia, antes de saber da notícia da morte da atriz, declara: “Preciso ser bom. Não posso suportar a ideia de ter uma alma feia” (1981, p. 119). Com o decorrer dos fatos e o aumento da influência, o jovem passou, então, a considerar “o mal simplesmente como um meio necessário à realização de sua concepção de beleza” (1891, p.175). Importa também apontar que muitas personagens acreditavam que Dorian havia feito um pacto com o demônio para que pudesse conservar sua beleza e juventude.

O golpe derradeiro para a dupla essência da personagem inicia-se quando Dorian ainda apresenta a expectativa de mudar e de se tornar alguém bom, pois havia assumido a decisão de não seduzir uma mulher. No entanto, sua tentativa de mudança era tardia e foi frustrada, porque a faceta do mal já havia se colocado como determinante. Dorian percebe isso ao observar o retrato, que não apresentava qualquer mudança, ou seja, nenhum traço que indicasse a rendição frente aos atos terríveis que havia cometido. Resta, assim, o intuito de acabar com a prova cabal dessa cisão elementar entre bom e mau: a tela pintada por Basílio.

No universo de influências que permeia o livro, interessa ainda apontar a fascinante influência que um livro amarelo exerceu sobre a personagem Dorian Gray. Tal livro fora presente de Lorde Henry, funcionando como mais um de seus truques para moldá-lo e torná-lo experiência viva de suas teorias. Essa narrativa do livro não possuía enredo e apresentava uma só personagem – um jovem parisiense – sobre a qual era feito um estudo psicológico para tentar concretizar todas as paixões e maneiras de pensar de todos os outros séculos. Nas palavras de Dorian, diz-se que “era um livro cheio de veneno. Um odor pesado de incenso parecia aderir às suas páginas e transtornar o cérebro” (1981, p. 151).

O poder de atração que o livro amarelo exercia não era algo meramente casual ou por motivo de fruição de leitura, mas, sim, em razão de Dorian sentir que existiam muitas semelhanças entre ele e a personagem ficcional. Assim como o sujeito do livro, Dorian também era um jovem (mas que vivia em Londres) que tentava experienciar as teorias sobre o parecer e sobre as paixões, como aquelas proferidas por Lorde Henry que asseveravam que “o amor e a arte são simplesmente formas de imitação” (1981, p. 105), ou outras que defendiam

que “o verdadeiro mistério do mundo era o visível, não o invisível” (1981, p. 32) e que “o verdadeiro segredo da vida era a busca pela beleza” (1981, p. 63). Além disso, compreende-se que tal obra literária – o livro amarelo – cumpre também uma função especular, porque revela para Dorian a imagem de sua própria vida e alma:

O herói, o jovem e maravilhoso parisiense, no qual o temperamento romântico e o científico se confundiam de maneira tão estranha, apareceu-lhe como uma imagem antecipada de si mesmo. E, na realidade, o livro inteiro parecia contar a história de sua própria vida, escrita antes de ser vivida. Sob certo ponto de vista, era mais ditoso que o fantástico herói da novela. Nunca chegara a experimentar – e não havia mesmo razão para isso – o grotesco terror pelos espelhos, que tantas vezes atravessara a vida do jovem parisiense, em virtude do rápido declínio de uma beleza que fora, ao que parecia, em outros tempos, tão notável (Wilde 1981, p.153)

A partir do fragmento apresentado, intui-se que os traços de compatibilidade e as diferenças entre Dorian e a personagem do livro amarelo eram facilmente percebidas pelo jovem, de modo que houve o movimento de reconhecimento por meio da função especular e, numa perspectiva temporal relacionada com fatos anteriores e posteriores, há a revelação de um futuro do qual não se pode fugir. Entende-se, assim, que Dorian era mais afortunado por não temer os espelhos nem perder sua beleza, no entanto mal podia imaginar o belo jovem as desventuras que o aguardavam, como o temor pelo seu retrato, o ódio pelo espelho que, na cena final da narrativa de Oscar Wilde, é quebrado em razão de mostrar seu rosto ainda belo e a deterioração de sua beleza evidenciada no quadro pintado por Basílio Hallward. Logo, como ocorre no final da obra do jovem parisiense que diz ter perdido “o que mais apreciava em si mesmo e no mundo” (1981, p. 153), Dorian também perdeu aquilo que, além da beleza, mais apreciava e queria preservar: sua alma.

Há ainda uma outra influência descrita na obra de Oscar Wilde, a relação existente entre o artista e a inspiração para sua obra, ou seja, entre o pintor Basílio Hallward e o jovem Dorian Gray. Logo no primeiro encontro que tiveram uma profunda atmosfera de influência é percebida pela personagem:

Ao encontrarem-se os nossos olhos, senti-me empalidecer. Curiosa sensação de terror apoderou-se de mim. Compreendi que estava diante de alguém cuja simples personalidade era tão fascinante que, se me abandonasse a ela, absorveria a minha natureza inteira, a minha alma e até a minha própria arte. Não queria nenhuma influência exterior na minha vida. Você já sabe, Harry, que sou independente por natureza. Fui sempre senhor de mim mesmo; pelo menos, tinha-o sido sempre, até o dia do meu encontro com Dorian Gray. (Wilde 1981, p. 14)

Dorian passou então a ser toda a arte de Basílio. Tal influência agiu positivamente como única inspiração capaz de originar tão magnífica obra de arte como foi considerado o retrato do belo jovem. Assim, além de inspiração, havia se tornado também uma obsessão de arte para o pintor, pois este precisava vê-lo diariamente e ainda, quando pintou o tal retrato, colocou nele muito de si mesmo, ou seja, revelou em pinceladas toda a idolatria artística e toda a admiração que sentia por sua beleza. Diferentemente de outras influências que perduraram na narrativa, a influência de Dorian sobre Basílio e sua arte foi efêmera, pois pouco tempo depois de ter servido como modelo para o retrato, Dorian, já sofrendo os efeitos de sua cisão entre aparência interior e exterior, havia declarado que não poderia mais posar para seu amigo pintor. Como moldura final para essa influência artística, compreende-se que ela fora capaz de instigar a criação de uma maravilhosa obra de arte, entretanto fora também a responsável pela morte de seu autor, já que a preocupação de Basílio com as atitudes desprezíveis de seu jovem amigo e o ódio de Dorian em razão de seu amigo ter pintado o retrato que, agora, o aterrorizava foram decisivos para o último ato de manipulação – matar Basílio.

Referência importante e recorrente ao longo da obra é a estreita ligação entre Dorian Gray e Narciso, já que ambos vivem subjugados à própria beleza, sem poder amar outra coisa que não a si mesmos. Logo no começo da narrativa, Lorde Henry, sem nem ter conhecido pessoalmente o jovem, já faz tal juízo sobre a essência de Dorian para seu amigo Basílio: “Ele é o próprio Narciso” (1981, p. 11). Com o desenrolar dos fatos narrados, percebe-se que essa relação torna-se cada dia mais forte, pois Dorian, após o primeiro momento de desilusão e de inveja perante seu retrato, passa a admirar sua imagem projetada no quadro. É válido apontar que – em momento seguinte ao do rompimento de seu noivado com Sibyl, no qual ele percebe que o retrato assumiria, então, as cicatrizes deixadas por seus atos egoístas – há uma postura de receio por parte do jovem, claro, não pelo ato desprezível que teve com sua noiva, mas por não querer que seu retrato fosse maculado por suas falhas:

Uma sensação de pesar apoderou-se dele ao pensar na profanação que sofreria seu belo rosto pintado na tela. Uma vez, travessura infantil de Narciso, beijara, ou fingira beijar, aqueles lábios pintados que agora lhe sorriam tão cruelmente. Quantas manhãs não passara sentado diante do retrato, maravilhado com sua beleza, e quase enamorado dela, como lhe parecia por vezes! Iria ele transformar-se a cada tentação que cedesse? Iria agora degenerar numa coisa monstruosa e repugnante que ele teria de esconder num recanto fechado, longe da luz do sol que acariciaria tantas vezes o ouro brilhante do seu maravilhoso cabelo? Que pena! Que pena! (Wilde 1981, p. 128)

O desejo de permanecer jovem e belo para sempre foi a desgraça de Dorian. O engodo da vaidade eterna tornou-o figura desprezível para a sociedade e alguém incapaz de amar outro ser. Dorian vivia uma situação dual em relação a seus reflexos, pois amava sua imagem quando a via refletida no espelho, no entanto, depois de certo tempo, considerava repugnante sua imagem que estava refletida no retrato. Nesse contexto de oposição, restou ao belo jovem ter o mesmo final que seu semelhante personagem mitológico: a morte. Já que a imagem do retrato perturbava-o por denegrir sua aparência e por ser prova de seus crimes, decidiu dar um fim a ela, recuperar o sossego e permanecer somente a admirar seu belo rosto jovial. No entanto, esses são seus duplos e, segundo explica Otto Rank, “o significado mortal do duplo está intimamente relacionado ao Narcisismo, porquanto sabemos que a ideia da dupla personalidade se originou completamente do amor à própria personalidade” (1939, p. 125). Assim, ao matar aquilo que o transtornava, matou também aquilo que mais amava: sua própria beleza.

Resta evidente que a obra *O Retrato de Dorian Gray* ressalta, perante o cenário literário do final do século XIX, a cisão vivida pela personagem Dorian Gray e a singularidade da função especular que revela à personagem principal sua própria personalidade. Está presente na narrativa uma forte atmosfera de influências entre as três personagens principais, primordialmente entre Dorian Gray e Lorde Henry Wotton, sendo este o mentor para que aquele execute experiencialmente suas teorias sobre as paixões e sobre a beleza. Nesse cenário de influências, emerge o Narcisismo de Dorian, já que ele também vive e morre pelo engodo da vaidade. Além disso, como elemento central da narrativa está o magnífico retrato pintado pelo amigo Basílio Hallward, que, enquanto duplo de Dorian, representa sua aparência interior, sua consciência quanto às atrocidades que realiza, e sua outra face, admirada perante o espelho que Lorde Henry havia dado ao jovem e visível perante a sociedade, revela a aparência exterior que permanece imaculada, eternamente jovem e bela, já que assim foi desejado.

CAPÍTULO 3 – ESPELHO NOS SÉCULOS XX E XXI – VIRGÍNIA WOOLF, JOSÉ J. VEIGA E JOSÉ SARAMAGO

3.1 VIRGÍNIA WOOLF – O ESPELHO E O FLUXO DE CONSCIÊNCIA

3.1.1 Considerações Preliminares

Virgínia Woolf nasceu em 25 de janeiro de 1882 em Londres. Desde pequena, em razão de seu pai ser editor, desenvolveu grande aproximação com os livros e recebeu ótima educação. Quando ainda jovem, no ano de 1895, sua mãe morreu inesperadamente e sofreu também outras perdas de pessoas próximas durante sua juventude, o que implicou certa postura depressiva à autora. Em 1912, Virgínia casou-se com Leonard Woolf. Juntos, fundaram, em 1917, a Hogarth Press, editora que revelou escritores como Katherine Mansfield e T.S. Eliot.

A autora inglesa era integrante do grupo *Bloomsbury*, que foi conhecido por ser um círculo de intelectuais renomados que, após o período da grande 1ª Guerra, apresentava considerações críticas contra as tradições literárias, políticas e sociais da Era Vitoriana. De acordo com Salvatore D'Onofrio na obra *Literatura Ocidental – Autores e Obras Fundamentais*:

Virgínia abriu sua residência num bairro nobre de Londres aos escritores e aos artistas, discutindo as teorias freudianas, as ideias socialistas, o pensamento bergsoniano, o teatro de Pirandello, os romancistas russos, as mudanças de costume após o final da moral Vitoriana. (D'Onofrio 2004, p. 438)

Entende-se que tal grupo de intelectuais auxiliou, em certa medida, o desenvolvimento da postura ativa de Virgínia com relação às questões sociais, como é o caso do feminismo e da consciência interior. A publicação da primeira obra de Virgínia Woolf ocorreu no ano de

1915, quando foi lançado seu romance intitulado *The Voige Out*. Em 1919, publicou a obra *Night and Day*, em que já apresenta indícios de seu ponto de vista sobre os valores do casamento e sobre a necessidade de liberdade da mulher.

No ano de 1922, a autora publica *Jacob's Room* e, logo em seguida, em 1925, é lançado seu renomado romance *Mrs. Dalloway*, no qual Virginia coloca em evidência recursos narrativos inovadores para retratar a experiência individual, pois narra um único dia na vida da personagem Clarissa Dalloway em que, numa perspectiva temporal que evolui e retroage, são organizados os preparativos para uma festa. Tal obra ainda serviu como base para a adaptação cinematográfica intitulada *As Horas* (2002), que foi dirigida por Stephen Daldry.

Publicam-se, em 1927 e em 1928, respectivamente, *To the Lighthouse* e *Orlando*. O segundo livro apresenta, por meio de um paralelo histórico que se centra no contexto da Inglaterra, o fantástico drama de um ser imortal que, ora é homem, ora é mulher. Nos anos seguintes, são lançados *The Waves* (1929), *The Years* (1937) e *Between the Acts* (1941), que foi sua última obra, sendo então publicada posteriormente à sua morte. Conforme explica Paul Strathern, autor da obra *Virgínia Woolf em 90 minutos*, a situação mental e física da autora nesse período já não se apresentava favorável à sua melhora:

No início de 1941, Virginia Woolf finalmente terminou *Entre os atos*, quando morava em Rodmell, sua casa de campo a poucos quilômetros da costa de Sussex. O enorme esforço criativo que isso exigiu a deixara extenuada. Seu equilíbrio mental, que mesmo nas melhores condições possíveis nunca era bom, estava precário. Ela tinha agora quase 60 anos e já havia sofrido uma série de graves colapsos, com pelo menos três tentativas de suicídio. (Strathern 2009, p. 10)

Em março de 1941, Virgínia Woolf suicidou-se. Durante toda a trajetória da escritora, muitos contos foram escritos, os quais foram então reunidos em um único livro – *Contos Completos* (1917-1941). Alguns textos presentes nessa obra, que se dividem em razão da temporalidade de escrita, podem ser citados, sendo que os primeiros contos foram *O misterioso caso de Miss V.* e *Memórias de um romancista*; no período compreendido entre 1917 até 1921, foram lançados *Objetos sólidos*, *Casa Assombrada* e *O quarteto de cordas*. Entre 1922 e 1925, foram escritos *O vestido novo*, *Felicidade* e *Uma simples melodia*. No seu último momento enquanto escritora, que vai de 1926 a 1941, foram produzidos *A dama no espelho: reflexo e reflexão*, *O fascínio do poço*, *Miss Pryme*, *O legado* e *O lugar da aguada*. Depreende-se que Virgínia Woolf apresentava em sua obra forte sensibilidade para temas

relacionados ao universo feminino e ao processo de consciência. Nesse sentido, Salvatore D'Onofrio elabora pertinente consideração sobre a biografia da autora:

Sua obra literária está voltada para a exploração das regiões mais obscuras da alma, colhendo o conflito entre os desejos e a impossibilidade de sua satisfação. Em suas obras mais significativas (*Mrs Dalloway*, *Orlando e As ondas*) ela enfrenta a temática da impossibilidade da felicidade matrimonial, devido à essencialidade andrógina e plurifacetada do ser humano, que lhe impede de se satisfazer com o papel único que a sociedade impõe ao indivíduo. Sua técnica narrativa peculiar está baseada no uso do monólogo interior, das associações de ideias e de sentimentos que envolvem não só a vida psíquica de um personagem, mas que se transferem de um personagem para outro. (D'Onofrio 2004, p. 438)

A obra da autora inglesa, como pode ser observado, é marcada pela utilização de uma perspectiva voltada para a introspecção, de modo que tal aspecto está fortemente presente no conto *A dama no espelho: reflexo e reflexão* (1929), o qual abarca, por meio da exploração da função especular, o fluxo de consciência da personagem Isabella Tyson. Antes de se iniciar, propriamente, a análise do conto, julga-se relevante apresentar a nota de Susan Dick presente na coletânea de contos completos, que faz referência ao texto mencionado.

Em maio de 1929, Virgínia Woolf anotou em seu diário que não sentia ‘nenhum grande impulso’ para começar ‘*The Moths*’ [*The Waves*]. ‘Todas as manhãs escrevo um pequeno esquete’, acrescentou ela, ‘para me divertir’. O mais antigo dos originais datilografados de ‘*A dama no espelho: reflexo e reflexão*’ está datado de 28 de maio de 1929. (O segundo está sem data.) Incorpora-se ao conto um cena da qual Virgínia Woolf se lembrou depois de sua visita, em julho de 1927, a Ethel Sands na Normandia. Em 20 de setembro de 1927, ela anotou em seu diário: ‘Quantos continhos vêm-me à cabeça! Por exemplo: Ethel Sands não olhando suas cartas. O que isso implica. Poder-se-ia escrever um livro de significantes cenas breves em separado. Ela não abria suas cartas’. A última frase do primeiro rascunho datilografado é ‘Isabella não abria suas cartas’. O conto foi publicado em *Harper's Magazine* em dezembro de 1929, em *Harper's Bazaar* (Nova York) em janeiro de 1930 (como ‘*In the looking glass*’), e reimpresso em *Haunted House and Other Short Stories*. O texto dado aqui é o de *Harper's Magazine*. (Dick, p. 446)

Sendo assim, Virgínia pode ter usado como fonte de inspiração para o conto a atitude de sua amiga de não abrir as cartas. Além disso, percebe-se que, a partir de um pequeno fato do cotidiano de um indivíduo que foi anotado em seu diário, a autora desenvolve singular movimento psicológico quanto aos possíveis motivos ou às possíveis implicações para aquele ato.

3.1.2 A Interioridade no Espelho

O conto “*A dama no espelho: reflexo e reflexão*” é narrado em terceira pessoa e apresenta uma perspectiva circular na organização do texto, já que o texto inicia e termina com a mesma frase: “Ninguém deveria deixar espelhos pendurados em casa” (1929, p. 311 e p. 317). Assim, já no começo, é proferido um aviso com base nos possíveis perigos de se deixar espelhos expostos em casa, e a narrativa continua:

Era impossível não olhar, naquela tarde de verão, no grande espelho que havia no vestibulo, pendurado para fora. Pura combinação do acaso. Da profundidade do sofá na sala de visitas, podiam-se ver não só, refletidos no espelho italiano, a mesa de tampo de mármore que estava em frente, mas também uma nesga do jardim além. Podia-se ver uma longa trilha de grama que se estendia entre moitas de flores altas até ser cortada em ângulo pela moldura dourada. (Woolf 1929, p. 311)

Depois da descrição das imagens que podiam ser vistas através do objeto especular dourado, observa-se que a casa estava vazia, sentia-se apenas a presença de um alguém na sala de visitas, que parecia com um naturalista que, despercebido, podia tudo observar. A visão do lado de fora, mostrada pelo espelho, apresentava coisas reais. Assim, formava-se um “contraste estranho – aqui tudo mudando e, lá, tudo parado” (1929, p.312), os reflexos revelados pareciam ter parado de respirar, estagnados na imortalidade.

O conto, então, retrocede, temporalmente, trinta minutos, para contar que a dona da casa, Isabella Tyson, havia descido pela trilha da grama, com uma cesta, usando um vestido de verão e havia, depois, desaparecido da visão do espelho. Em tom de dúvida, expõe-se que, possivelmente, ela tenha ido ao jardim colher alguma coisa. Mencionam-se diversos exemplos de flores e plantas trepadeiras e ainda se comenta que, pela variedade de possibilidades, sabia-se muito pouco sobre ela depois de todo esse tempo. O narrador julga estranho tal fato, pois como poderia ser aceitável não saber a verdade sobre Isabella.

Sabia-se que ela era rica, solteirona, que havia comprado a casa e que ela própria havia juntado “os tapetes, as cadeiras, os armários que agora levavam sua vida noturna diante dos olhos do observador” (1929, p. 313). Segundo o narrador, talvez os móveis soubessem mais

sobre ela do que aqueles que lá sentavam, que lá escreviam e que lá pisavam com tanto cuidado.

O fato é que a personagem havia conhecido muitas pessoas e tinha muitos amigos e, em suas gavetas, ainda estavam as recordações desses muitos encontros e desencontros. Ao pensar nisso, “sua sala se tornava mais sombria e simbólica; os cantos pareciam mais escuros, as pernas das cadeiras e mesas, mais espichadas e hieroglíficas” (1929, p. 313). Repentinamente, as reflexões terminaram.

Surgiu no espelho uma forma negra que escondeu todo o resto e espalhou sobre a mesa “um monte de plaquinhas de mármore, raiadas de rosa e cinza, e se foi” (1929, p. 313). Primeiramente, não era possível que o narrador fizesse uma consideração plausível sobre o assunto, depois se iniciou certo processo lógico que revelou que eram apenas cartas que o carteiro havia trazido. As cartas sobre a mesa também recebiam “a quietude e a imortalidade que o espelho conferia” (1929, p. 314) e pareciam conter a verdade eterna.

Segundo o texto, Isabella viria para apanhar as cartas, lê-las e depois guardá-las na gaveta para “ocultar o que desejava que não se tornasse notório” (1929, p. 314). Instaura-se, então, um dilema: a personagem ao mesmo tempo em que não queria ter sua interioridade conhecida, não poderia livrar-se disso, pois ela muito sabia e muito escondia. Para atingir sucesso em desvedá-la, seria preciso, portanto, estar na pele dela.

Narra-se ainda que a personagem deveria estar, no jardim, cortando uma flor seca, ou um galho que crescera demais; poderia o sol estar lhe batendo na cara. Ela poderia estar pensando “que tinha de encomendar uma nova proteção para os morangueiros; que tinha de mandar flores para os Johnson; que já era tempo de fazer uma visita aos Hipplesleys em sua casa nova” (1929, p. 315).

Num instante, ela cortou um ramalhete que permitiu que houvesse mais iluminação sobre si. Da mesma forma como o ramalhete caiu, o texto afirma que a personagem, um dia, também cairia, e a protagonista considera que a vida lhe tratou bem e que, se morresse, “seria para fazer suavemente na terra e apodrecer nas raízes das violetas” (1929, p. 315).

Percebe-se que há uma comparação no texto, de modo que se coteja a mente de Isabella com sua sala, em que as luzes avançavam e retrocediam e onde havia gavetas que aprisionavam cartas. Talvez fosse possível abri-las com força ou com uma ferramenta. Precisava-se de imaginação e da sua imagem que aparecia no espelho, fato este inesperado.

Pela narrativa, sabe-se que, no começo, a imagem de Isabella não era clara, mas, conforme se aproximava, ia tornando-se cada vez mais nítida. Ela entrou no vestíbulo, olhou as cartas sobre a mesa. “De imediato, o espelho passou a verter por cima dela uma luz que a parecia fixar; que era como um ácido a corroer o que fosse superficial e dispensável, deixando apenas a verdade. Era um fascinante espetáculo” (1929, p. 316).

O fechamento do conto é feito afirmando-se que não havia nada, ou seja, que “Isabella estava completamente vazia. Não tinha ideias. Não tinha amigos. Não se importava com ninguém” (1929, p. 317). Além disso, afirma-se que as cartas não passavam de contas e Isabella sequer se preocupava em abri-las.

Resta evidente que o conto é construído a partir do ponto de observação dado pelo espelho, ou seja, como se o narrador enxergasse através do que o elemento especular reflete. Logo nas primeiras linhas da narrativa, vislumabram-se que há um grande espelho na casa, o qual está colocado com sua visão direcionada para o lado de fora e, em seguida, são enumerados os móveis e as plantas que podem ser vistos por meio dele. Na narrativa, afirma-se também que, mesmo que a casa estivesse vazia, parecia haver alguém que existia como um observador que, parado em seu lugar, poderia calmamente descrever toda a decoração e a organização da sala, “como um desses naturalistas que, cobertos de capim e folhas, deitam para observar os animais mais tímidos – texugos, lontras, martins-pescadores – e, por não serem vistos, podem se mover à vontade” (1929, p. 311). Além disso, em outro momento do texto, quando a personagem aparece refletida no espelho, é apresentado o que ela está segurando na mão e o que ela veste, no entanto, a partir do momento em que ela some do campo de visão do artefato especular, a narrativa perde seu tom de certeza, sendo então feitas apenas suposições sobre o que ela estaria fazendo no jardim:

Provavelmente fora ao jardim colher flores; ou, como parecia mais natural supor, colher alguma coisa leve e fantástica e rastejante e folhuda, uma clematite ou uma dessas elegantes ramagens de ipomeia que se enroscam em muros desgraciosos para aqui e ali desabrocharem em flores roxas e brancas. (Woolf 1929, p. 312) [grifo meu]

Nesse contexto, percebe-se que o olhar do narrador é determinado pelas imagens que aparecem no espelho. E aquilo que o elemento especular não revelasse só poderia ser considerado enquanto conjectura, imaginação. Consequentemente, percebe-se a existência de um tom de hipótese que permeia toda a obra, de modo que até mesmo as formas verbais são

apresentadas em tempos que indicam essa dúvida e as palavras selecionadas, geralmente, evidenciam que não há certeza nas considerações postuladas, como é o caso de “sugeria” (1929, p. 312), “parecia” (1929, p. 313), “devia ser” (1929, p. 315), etc. Já que não se tem uma visão completa e dotada de certeza sobre a personagem e sobre o cenário, aquilo que é narrado é mero resultado da função especular e ela só revela o que é posto perante sua camada refletora. Assim sendo, há de se supor, de se imaginar o que a personagem faz e, por conseguinte, no que ela pensa e reflete enquanto executa um ato qualquer do cotidiano.

Esse tom de hipótese que percorre o desenrolar da narrativa acaba influenciando a caracterização da personagem, porque se afirma que ela havia conhecido muitas pessoas no passado, que houve alguns relacionamentos – porém nenhum deles havia terminado em casamento – e que ela era rica. Ou seja, são poucas as informações factuais sobre a personagem, de modo que as outras caracterizações feitas são meras implicações e deduções a partir da observação e da tentativa de descoberta de seus pensamentos.

De acordo com estas declarações feitas pelo texto, “era estranho que, conhecendo-a depois de tantos anos, ninguém pudesse dizer qual a verdade referente a Isabella” (1929 p. 312) e “Isabella não queria ser conhecida – mas não conseguiria mais escapar” (1929 p. 314), compreende-se que um dos motivos para a necessidade de haver suposições sobre a personagem é porque ela não queria revelar-se, não queria retirar a máscara que cobria seu rosto e sua vida. A fim de que houvesse sucesso quanto a esse intuito, era necessário um encontro com aquele elemento primordialmente responsável por, ainda que o sujeito não desejasse aquilo, refletir a verdade interior que, às vezes, permanecia escondida nas máscaras de ilusão: o objeto especular.

Importa destacar que, em algum momento anterior, Isabella tenha conseguido evitar a revelação do reconhecimento, no entanto é anunciado que, agora, ela não mais escaparia, pois é esperada a concretização da função especular, já que o espelho está pendurado, observando-a e desvelando sua verdadeira imagem. Denota-se que o alerta sobre o perigo de deixar espelhos pendurados em casa foi postulado logo no começo da narrativa, fazendo, inclusive, alusão ao fato de que também “não se devem deixar talões de cheque abertos ou cartas que confessem algum crime horroroso” (1929, p. 311). Portanto, já que houve o aviso, é porque o encontro será iminente.

Acrescenta-se, ainda, que pode ser observada a aproximação e a afinidade entre a personagem e as plantas, os móveis da casa, inclusive com o espelho, pois é mencionado que “parecia às vezes que os móveis sabiam mais sobre ela do que a nós, que aí nos sentávamos,

que aí escrevíamos e que aí pisávamos com tanto cuidado, era permitido saber” (1929, p. 313). Tal movimento de afastamento em relação as outras pessoas e de proximidade em relação aos objetos evidencia sua postura de mistério e, conseqüentemente, a necessidade de imaginar sobre a personagem e seus atos diários. Essa relação de familiaridade permitiu que o espelho fizesse parte de sua vida e que, através dele, fosse relevada, então, sua essência vital. Nesse sentido, julga-se pertinente o esclarecimento feito pela narrativa:

Seu modo mais profundo de ser é que se queria captar e converter em palavras, o modo que para o espírito é o que é a respiração para o corpo, o que se chama de felicidade ou infelicidade. À menção dessas palavras se tornava óbvio, decerto, que ela devia ser feliz. Era rica; era distinta; tinha muitos amigos; viajava – comprava tapetes na Turquia e vasos azuis na Pérsia. Aleias de prazer por aqui e ali se aclaravam onde ela erguia a tesoura para podar ramos trêmulos, enquanto as nuvens rendadas lhe velavam a face. (Woolf 1929, p. 315)

A partir da leitura do fragmento, é possível afirmar que Isabella possui algo oculto quanto à sua caracterização, uma vez que apresenta máscaras sociais, como é o caso da riqueza e da ostentação através da compra de objetos refinados, que não permitem o aparecimento de sua imagem interior, porque se sobrepõem àquelas. Entende-se que a dedução mencionada, em tom de obviedade, carrega um sentido irônico, já que se afirma que, tendo tais bens materiais, ela “devia ser” feliz, no entanto, exatamente pela ironia, percebe-se que ela não o é. Ou seja, não há uma certeza quanto à sua felicidade e, ainda, deixa-se claro na associação subjetiva feita com a cena das nuvens que há uma imagem que ainda precisa se tornar nítida para se fazer compreender.

Considera-se, igualmente, em relação à protagonista, que há uma intenção bastante presente, por parte da narrativa, de tentar desvendar não só o seu universo exterior, como também, primordialmente, sua alma interior. Tal afirmação pode ser constatada por meio da seguinte passagem: “E de instante a instante tornava-se maior no espelho, de modo a completar-se cada vez mais a pessoa em cuja mente se tentava entrar há algum tempo” (1929, p. 316). É posta em evidência, assim, a perspectiva textual de investigação da alma humana, que só se conseguirá atingir com o auxílio da função especular. Desse modo, são vistas como pertinentes as palavras de Paul Strathern sobre a autora Virgínia Woolf e seu modo singular de abordar questões relativas à essência humana:

Virgínia Woolf usa fluxo de consciência – mais propriamente descrito aqui como relances de monólogo interior – para transmitir os personagens. Nós tanto os vemos externamente, cuidando de suas vidas, como ouvimos o que estão pensando. Ao mesmo tempo, suas ações nunca são submersas por quaisquer necessidades esmagadoras do enredo. Na verdade, não há um enredo global, apenas breves histórias, muitas vezes ligadas por associação, imagens poeticamente recorrentes ou semelhanças efêmeras. (Strathern 2009, p. 56)

Interessa, portanto, apontar que essa introspecção psicológica adotada pela autora de “*A mulher no espelho: reflexo e reflexão*” coloca-se ao encontro das teorias psicanalíticas desenvolvidas por Freud, uma vez que as considerações feitas por ele no que concerne à estrutura da personalidade abriram caminho para que as narrativas apresentassem e refletissem, profundamente, sobre os dramas do inconsciente. Tais questões ganham força com a utilização do elemento especular nas narrativas, pois ele é reconhecido como um dos principais e mais recorrentes símbolos que colocam em discussão o problema da cisão da alma e, por conseguinte, do processo de consciência pelo qual é necessário que as personagens passem para que possam encontrar sua verdade interior que, muitas vezes, está velada pelo parecer.

A advertência mencionada quanto ao espelho na parte inicial do conto aborda um aspecto relacionado ao imaginário popular, pois algumas pessoas acreditavam que, ao deixar um espelho exposto e não cobri-lo com um pano, ele poderia aprisionar sua alma. Logo, essas estórias populares também foram utilizadas, em certa medida, como fonte de inspiração para a construção da parte inicial da narrativa e da atmosfera de mistério que envolve o enredo.

Nessa perspectiva, o espelho italiano que aparece no conto está refletindo, inicialmente, o jardim e os objetos que estão do lado de fora da casa, criando, segundo o texto, “um contraste estranho – aqui tudo mudando e, lá, tudo parado” (1929, p. 312). Não é oferecida uma explicação no decorrer do texto sobre onde são esses lugares, no entanto, tratando-se de uma relação especular, intui-se que o *aqui* seja o lado de dentro da casa em que se afirma que a sala – com seus tapetes, a lareira, a estante e os armários – “estava cheia dessas criaturas noturnas. Vinham elas em piruetas pelo assoalho, pisando delicadamente com pés bem levantados, caudas bem abertas e bicos alusivos bicando como se fossem groux ou garças” (1929, p. 311). E que o *lá* seria o reflexo que estava sendo mostrado, pois, de acordo com a obra, “no espelho as coisas tinham parado de respirar e jaziam imóveis no transe da imortalidade” (1929, p. 312). Estão postos, portanto, os elementos do universo fantástico, pois não há qualquer elucidação lógica acerca dos fatos narrados e, certamente, ocorre uma postura

de receio e de perturbação. Além disso, a função especular, geralmente, permite uma análise baseada no fantástico e, consoante a proposição de Salvatore D’Onofrio, tem-se que:

O fantástico passa a ser utilizado como recurso expressivo para evidenciar a inexistência de fronteiras entre o real e o imaginário, o natural e o anormal. [...] Realizando o bloqueio das convenções sociais e estéticas do pensamento lógico, a livre imaginação, alimentada pelas forças do inconsciente individual ou coletivo, provoca a crise da consciência, sugerindo novas modalidades de compreensão do mundo, visto não mais como a soma de realidades relativas, mas como uma realidade absoluta, uma ‘sobre-realidade’ (D’Onofrio 2004, p. 435)

É importante mencionar que, nessa perspectiva fantástica, os reflexos no espelho estavam completamente estáticos e absorvidos pela imortalidade oferecida por tal objeto. Desse modo, compreende-se que o imaginário popular reaparece na narrativa, criando um conflito com o real e evidenciando a possibilidade de aprisionamento de uma alma ou de uma imagem para torná-la imortal.

Num momento seguinte, surge um novo reflexo: “Assomou ao espelho uma forma grande e negra que eclipsou tudo o mais, que espalhou sobre a mesa um monte de plaquinhas de mármore, raiadas de rosa e cinza, e se foi” (1929, p. 313). Aponta-se que o eclipse causado, ou seja, o impedimento de enxergar qualquer imagem foi determinado em razão de a figura grande e negra ter se colocado perante o campo de visão do elemento especular, que é o que determina a visão do narrador. O texto continua e assevera, mais uma vez, que as plaquinhas de mármore que estavam sobre a mesa, ou melhor, as cartas, recebiam a quietude e a imortalidade que o espelho conferia. Novamente, está presente o aspecto imortal relacionado ao espelho, de modo que se entende estar abarcada também a questão do duplo, pois o duplo, em muitos casos, torna-se imortal em razão do seu reflexo, uma vez que este, então, é quem determina a existência (ou não) da imagem primeira.

Importa analisar a cena final da obra de Virgínia Woolf, em que ocorre o encontro entre Isabella e o espelho. Narra-se que ela, primeiramente, aparece sem nitidez e, conforme se aproxima, torna-se maior no espelho e não desalinha a própria imagem, enquanto as outras imagens “que já se achavam à espera no espelho, apartavam-se abrindo caminho para admiti-la em seu meio” (1929, p.316). Quando o espelho iluminou a personagem, a revelação da verdade foi feita: “E nada havia” (1929, p.316). Em vários momentos do conto, o narrador tenta decifrar os mistérios que envolvem a protagonista, principalmente, por meio do fluxo de consciência, ou seja, abre-se espaço para um monólogo interior que revele sua essência, no

entanto o processo de consciência determinante somente se realiza quando há a influência da função especular, já que ele é o elemento responsável por revelar a alma interior.

Nesse sentido, percebe-se que a riqueza e a felicidade de Isabella eram somente aspectos aparentes quanto ao exterior, já que o interior era apenas vazio. Há, então, um engodo premeditado sobre isso, pois o texto apresenta indícios de que a situação é nebulosa e esconde algo, até porque os elementos fantásticos procuram confundir o que realmente existe e aquilo que a imaginação permite inferir. Além disso, julga-se que a própria personagem tinha o intuito de esconder algo, uma vez que não demonstrava vontade de ser conhecida e, ainda, afirmava-se que os seus mobiliários pareciam ser mais próximo a ela do que outras pessoas. Em certa medida, entende-se possível considerar que, antigamente, talvez, a personagem Isabella tivesse mesmo muitos amigos, conhecidos e amores, assim como muito dinheiro, porém, agora, pondera-se que nada mais restou, já que as cartas/contas ficam sobre a mesa sem que houvesse qualquer preocupação em abri-las, assim como a postura de desinteresse assumida pela personagem em relação a outras pessoas (não tinha amigos) e a ideias novas. E era isso que ela não queria deixar aparecer.

A função especular cumpre, portanto, seu papel de revelar a verdade que estava escondida atrás da máscara que a personagem principal carregava. Por conseguinte, admite-se a existência do duplo na narrativa, já que há a cisão entre imagem e reflexo. A imagem era a alma exterior de Isabella que carregava a ilusão do parecer frente a sua postura de mulher feliz e rica, já o reflexo era a alma interior vazia. Ou seja, por meio do embate com o espelho, a duplicidade de sua caracterização ficou evidente. Esse duplo aparece, portanto, enquanto aquele que carrega a essência do sujeito e condiciona sua imortalidade, já que o texto afirma, em determinada passagem, que, para Isabella, “podar um ramo que crescera demais a entristecia, porque nele houvera vida e a vida lhe era cara” (1929, p. 315). A vida era importante para a personagem em razão de ela precisar desse duplo para sobreviver, uma vez que somente a verdade era capaz de determinar sua existência, o resto era só o parecer.

“*A mulher no espelho: reflexo e reflexão*” apresenta uma narrativa que, a partir da cena comum de uma mulher em seu jardim, inicia uma investigação profunda da essência da personagem principal por meio da utilização singular do fluxo de consciência. A perspectiva psicanalítica abordada por Freud abre importantes caminhos para a leitura do conto, já que os textos literários do século XX demonstraram ter grande interesse pelas questões relativas à consciência interior do sujeito. Assim, por meio da função especular, encontra-se o duplo da mulher que protagoniza o texto e a sua verdade interior: estar completamente vazia.

3.2 O DESLOCAMENTO DE PODER PARA O OBJETO NO CONTO *ESPELHO*, DE JOSÉ J. VEIGA

3.2.1 Considerações Preliminares

José Jacinto Veiga pode ser considerado um dos grandes escritores brasileiros no âmbito do realismo fantástico. Nascido no ano de 1915, numa fazenda no interior de Goiás, o autor traz consigo alguns traços dessas raízes rurais, servindo principalmente como pano de fundo para muitas de suas obras. Mister ressaltar que tal predicado não limita a caracterização de J. J. Veiga ao viés de escritor regionalista; pelo contrário, pois ele parte, em variadas narrativas, de ambientes campesinos para criar uma transposição de fronteiras, inserindo fatos da ordem do mágico e do sobrenatural.

A inserção do referido autor nessa discussão se mostra relevante pelo fato de ele ter publicado um livro de contos intitulado *Objetos Turbulentos*, cuja primeira história narrada recebe o nome de “*Espelho*”. Interessa esclarecer que a escolha do conto não é simplesmente pelo fato de ele apresentar a mesma denominação daquele escrito por Machado de Assis. A justificativa vai além disso, visto que muito já foi escrito acerca desse misterioso objeto que permeia o universo literário; portanto, seu valor enquanto participante do diálogo está estabelecido através da forma pela qual é abarcada a temática do espelho. Assim, sua perspectiva narrativa voltada para a problematização da especificidade fantástica dos acontecimentos especulares vem ao encontro do ponto de vista articulado por esta análise, de modo que muito interessa a representação do espelho construída por J. J. Veiga.

A carreira de escritor de José J. Veiga rendeu inúmeros frutos, dentre os quais podem ser citados como principais exemplos: *Os cavalinhos de Platiplanto* (1959), *A estranha máquina extraviada* (1968), *A hora dos ruminantes* (1966), *Sombras de reis barbudos* (1972), *Os pecados da tribo* (1976) e *Objetos Turbulentos* (1997), cuja publicação data de apenas dois anos antes de sua morte. A trajetória do autor foi sempre marcada pela temática do fantástico; no entanto, entende-se que esse elemento pode ser compreendido através de

diferentes perspectivas: o fantástico propriamente dito, o maravilhoso² e o absurdo (estranho). Não interessa ao trabalho aqui estruturado entrar na definição específica de cada corrente, uma vez que existem inúmeros entendimentos acerca do assunto. Todavia, mostra-se pertinente a criação de um possível enquadramento de J. J. Veiga no universo fantástico. Por esse motivo, mostram-se relevantes as considerações de Maria Zaira Turchi em seu artigo “*As variações do insólito em José J. Veiga*” (2005):

As narrativas de Veiga não se circunscrevem no limite de um enfoque teórico, mas realizam-se nessas variações de graus e de modos do insólito, nas fronteiras entre as dimensões do real-fantástico, do real-absurdo e do real-maravilhoso. Essa característica de oscilar entre o fantástico e o mágico entre o alegórico e o simbólico, entre o estranho e o absurdo marca a criação artística de Veiga e inclui sua obra no fantástico moderno, gênero que não pode ser mais entendido numa única perspectiva. (Turchi, 2005 p.147)

Desse modo, pode-se compreender a obra do referido autor como pertencente ao gênero do fantástico moderno, que compreende uma mistura entre os elementos apresentados; Veiga inclusive é quem interfere com seu estilo próprio nessa definição. Sendo assim, segundo Mário da Silva Brito (1972), define-se um estilo fantástico próprio, pois constrói o seu universo de ficção partindo do corriqueiro e daí a pouco se está no campo do insólito.

O livro de contos intitulado *Objetos Turbulentos* apresenta onze narrativas, das quais se pode depreender que existe uma unidade temática. Essa integração entre as histórias se forma através da especificidade de cada uma partir de um diferente objeto do cotidiano, a princípio insignificante ou de menor valia, para então transformá-lo no elemento principal, que atrai completamente a atenção das personagens, e parece guardar um poder sobrenatural de intervir na vida das pessoas. Sendo assim, os contos são designados a partir do objeto ao qual irão se referir na narrativa, como, por exemplo, “*Espelho*”, “*Cachimbo*”, “*Cadeira*”, “*Manuscrito Perdido*”, “*Vestido de Fustão*”, “*Caderno de Endereços*”, “*Pasta de Couro de Búfalo*”, “*Tapete Florido*” etc. Assim, entende-se que os elementos abarcados pela obra são capazes de criar um contexto de “turbulência”, ou seja, eles atuam no ambiente de existência das personagens de forma a criar certa desordem nos fatos e interferir na sua compreensão das coisas. Acerca dessa habilidade dos artefatos para instigar a mudança de percepção em

² No entendimento de Todorov (1975), entende-se o estranho como o sobrenatural explicado e o maravilhoso como o sobrenatural aceito. Dessa forma, o maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido, jamais visto, por vir: logo, a um futuro; no estranho, em compensação, o inexplicável é reduzido a fatos conhecidos, a uma experiência prévia, e daí ao passado.

relação aos acontecimentos, o próprio livro contribui para a elucidação de tal fenômeno, uma vez que, no conto “*Cadeira*”, há um fragmento que apresenta a seguinte afirmação:

Dedulque tinha lido e relido um livro que fala de entidades invisíveis mas atuantes no mundo físico, os devas, sempre dispostos a ajudar as pessoas desde que as pessoas se abram a eles. Os devas “moram” em objetos, em lugares, em plantas que eles mesmos escolhem e que lhes dão força. Se isso é verdade, um deva já devia estar morando naquela cadeira há muito tempo, tão convidativa, tão calmante, tão favorável ao fluir do pensamento. (Veiga 1997, p.37)

Desse modo, pode-se perceber que os objetos da obra causam essa sensação de atração e fascinação para si, para depois atuarem na desestabilização da vivência cotidiana das personagens. Assim, segundo a passagem referida, esses artefatos ganham o poder de atuar no universo social delas de forma a auxiliá-las; no entanto, é necessário que as pessoas permitam que isso aconteça. Portanto, talvez seja possível afirmar que eles possuam certa espécie de alma capaz de influenciar a vida das personagens que compõem as narrativas.

Aponta-se também, em relação à constituição da obra, que o autor postula que os contos que a compõem são “para serem lidos à luz do dia” (Veiga, 1997). Nessa perspectiva, é possível inferir que as histórias relatadas trazem consigo um contexto marcado por elementos pertencentes ao sobrenatural e ao misterioso. Por esse motivo, compreende-se que a afirmação de J. J. Veiga apresenta um tom de aviso quanto ao conteúdo da obra, uma vez que trata de fatos no âmbito do fantástico, cuja estruturação tem como regra abarcar acontecimentos inexplicáveis, que causam hesitação e espanto nas personagens e, conseqüentemente, em seus leitores. Portanto, recomenda-se que a obra seja lida “à luz do dia”, de modo que talvez seja possível supor que essa indicação esteja filiada à ideia de que o cenário diurno pareça ser menos propício para causar um sentimento de medo nos leitores, uma vez que a penumbra existente durante a noite tem relação direta com histórias de mistério e terror. Sendo assim, julga-se pertinente mencionar as palavras colocadas pelo autor na contracapa da obra acerca das narrativas: “Não são profecias, vêm como avisos. São contos, só isso. Portanto, divirtam-se e se comovam, mas não se assustem” (Veiga, 1997).

A partir dessas considerações, parece ser possível considerar que este livro de contos apresenta uma postura de maior distanciamento do viés insólito, o qual insere nas narrativas, segundo Turchi (2005), uma fusão das fronteiras do mundo real e do sobrenatural que provoca a manifestação do absurdo diante da desumanidade do próprio homem. Desse modo, julga-se que a perspectiva trazida por *Objetos Turbulentos* tem maior familiaridade com a

caracterização do fantástico propriamente dito, visto que os acontecimentos misteriosos abarcados pelos contos não trazem uma explicação lógica e racional, mas, sim, deixam no ar o tom de admiração e a incerteza acerca de fenômenos que fogem à lei natural das coisas. Ao relatar, em seguida, a história trazida por “*Espelho*”, aparecerão exemplos capazes de justificar essa afirmação.

3.2.2 O Poder no Espelho

O conto apresenta um narrador em terceira pessoa, que, além de explicitar o ocorrido com as personagens e o artefato especular, faz digressões e comentários em relação às passagens relatadas e insere citações e textos de outros autores, como Fernando Pessoa, Guimarães Rosa e Peter Ustinov. Por esse motivo, pode-se interpretar, a partir da narrativa, um tom de conversa casual, na qual flui suavemente o assunto, como se fosse contado numa conversa entre amigos. Além disso, parece até ser possível confundir o narrador com as próprias personagens. Essa caracterização da obra pode ser percebida através do seguinte fragmento:

Por causa do espelho, e parece que sem perceber, o casal ficou passando a maior parte do tempo na sala, às vezes até dormiam nela, um no sofá, outro na marquesa. Por que faziam isso? Se perguntados, possivelmente não saberiam o que responder. Sentiam-se felizes na sala, seria a resposta singela. (Veiga 1997, p. 13)

A narrativa inicia com o narrador comentando sobre o desmoronamento de uma casa velha e abandonada, que parece ter deixado alguma coisa da essência das pessoas que nela viveram. O entulho da casa ficou jogado na rua, atraindo mendigos e insetos, até que apareceram os saqueadores, que carregaram tudo aquilo que podiam. No entanto, segundo é relatado, foi somente na chegada do segundo escalão que encontraram dentro de um guarda-roupa arrebentado um espelho “biselado de metro e meio de altura por sessenta e cinco centímetros de largura em perfeitíssimo estado” (1997, p. 11). Foi até possível perceber que o espelho havia sido reaproveitado naquele armário e que sua origem, provavelmente, era francesa, devido ao seu corte chanfrado.

Para descobrir se o aço do espelho estava em bom estado, o saqueador urinou numa pelota de jornal e limpou um pedaço do vidro. De acordo com a história, o resultado o agradou e, por isso, agradeceu ao santo fumando um bom charuto. Já no belchior, o espelho chamou a atenção e logo no primeiro dia de exposição conseguiu um comprador. Todavia, o experiente vendedor preferiu vender para um casal jovem que apareceu um tempo depois, que estava a princípio interessado numa mesa de jantar, mas acabou levando o espelho para colocar na sala de visitas.

O casal estava feliz com sua sala, que, além do novo espelho, exibia “poltronas Luís XV estofadas de veludo caramelo pelo artista Mário Cotas” (1997, p.13). Essa parte da casa se tornou acolhedora, fazendo com que o jovem casal preferisse ficar em casa a sair com os amigos. Eles perceberam que “a alma do ambiente era o espelho, tudo mais eram acessórios que sozinhos não encheriam os olhos de ninguém” (1997, p. 13). Assim, cada vez mais eles foram passando mais tempo naquela peça da casa, e achavam isso natural. Eles se consideravam escolhidos por terem tal objeto de tamanho valor.

Nesse momento, o narrador interfere no relato dos acontecimentos para dar um aviso ao leitor de que algo irá mudar, utilizando-se dos versos de um cantador: “a felicidade é um trono de nuvem, quem se senta nele deve estar prevenido porque desmancha à toa, basta um ventinho, uma palavra impensada” (1997, p. 14). Na passagem seguinte, o casal conversa para tentar entender quando foi que a mudança começou. Primeiro pensam que ela iniciou num dia descrito como muito próximo à perfeição do paraíso; entretanto, de repente, de forma casual e tranquila, a mulher deixa escapar essas palavras: “não acha que estamos parecendo dois bobocas atrelados a este espelho?” (1997, p. 14). Na mesma atmosfera de serenidade, enquanto lia *Corpo de Baile*, de Guimarães Rosa, o homem pergunta à mulher o que ela havia dito, e ela responde com outra pergunta: “eu disse alguma coisa?” (1997, p. 14). Nesse cenário do dito pelo não-dito, eles começaram a revelar o que haviam pensando sobre o assunto do fascínio causado pelo espelho.

A narrativa insere-se então em seu ponto de virada, uma vez que agora as personagens passam a ter consciência do poder exercido pelo artefato especular sobre eles, de modo que eles passam a refletir sobre sua condição. Já que a mulher contou acerca de uma comparação que havia feito entre o modo de vida deles e o de uma amiga de trabalho, o homem aproveitou para revelar algo misterioso que havia lhe acontecido, mas que ele, talvez por medo do inexplicável, havia guardado somente para si. Assim ele relata:

Um dia, quando você estava na cozinha fazendo café e eu aqui conversando com Emer e Zenaide, os dois sentados no sofá, olhei para eles para dizer qualquer coisa, tive uma sensação esquisita. Emer me perguntara sobre meninos de rua, a matança da Candelária. Quando dei minha opinião, aconteceu. Os que estavam no sofá eram Emer e Zenaide. Os que eu via no espelho, só do ombro para cima, eram outros. Esses aprovavam a matança. Não diziam isso em palavras, as palavras deles eram as de Emer e Zenaide, diziam que tinha sido um horror, uma vergonha, uma desumanidade; mas tudo soava falso. A opinião verdadeira estava nas imagens verdadeiras. Fiquei horrorizado. (...) Naquele instante o espelho mostrou-me a verdadeira alma deles (Veiga, 1997 p. 16)

O fragmento apresenta uma referência explícita à chacina da Candelária, a qual ocorreu na cidade do Rio de Janeiro no ano de 1993 e resultou no assassinato de seis menores e dois maiores de idade por policiais militares. Dessa forma, julga-se que a falsa aparência do casal está relacionada à desaprovação da chacina; já a verdadeira opinião, revelada pelo espelho, deixa transparecer uma postura de fachada social da classe média, de forma que expõe certa crítica à sociedade acerca dos preconceitos velados que a circundam.

Após a revelação, a mulher disse preferir que ele tivesse imaginado isso, o homem concordou, porém advertiu que aquilo havia sido real. Em seguida, não falaram mais sobre isso, mas pensaram bastante em relação ao ocorrido. Tentaram evitar ao máximo o confronto com o espelho, por isso decidiram ir ao cinema e assistir à comédia *O Garçom Venturoso*, de Peter Ustinov. Nesse momento, a narrativa passa a contar a história apresentada pelo filme: um garçom encontra uma bolsinha que guarda um diamante do tamanho de um ovo de codorna; ele passa então a sofrer a angústia de tentar escondê-lo num lugar seguro.

O filme acabou por aumentar ainda mais a preocupação das personagens em relação ao espelho, visto que deixou um ensinamento subentendido em seu final. Entre algumas possibilidades, talvez possa ser entendido da seguinte forma: quem não está preparado para revelações e acontecimentos sobrenaturais, não conseguirá lidar com eles, pois isso evidencia o caráter do espelho como algo perigoso. Assim, ao chegar a sua casa, o jovem casal decide retirar o espelho da parede, o que não foi uma tarefa difícil. No dia seguinte, fecharam negócio novamente com o belchior. Para terminar a narrativa, a seguinte afirmação é utilizada: “mas continuaram usando espelhos, ele para fazer a barba, ela para se pintar e pentear” (1997 p. 17), frase essa que instaura uma perspectiva de mistério no conto, pois ou eles de fato não se livraram do espelho, ou somente alguns espelhos têm essa capacidade de causar “turbulência” na vida das pessoas.

Sendo assim, mostra-se evidente que a narrativa expõe a representação do artefato especular em relação a sua capacidade de abarcar um fenômeno que faz parte do imaginário

da sociedade: o espelho como revelador da primeira natureza do sujeito. Desse modo, entende-se que a obra constitui-se como elemento que traz pertinentes contribuições ao universo literário devido a sua forma de estruturação e perspectiva de reflexão acerca da utilização e situação determinada pelo espelho. É importante, portanto, apontar e analisar os principais aspectos que contribuem para a relevância e compreensão do conto enquanto participante do cenário que aborda a relação de confronto do ser com seu reflexo no espelho. Interessa esclarecer que não há um vasto número de considerações e reflexões teóricas em relação a esta específica obra de J. J. Veiga; talvez devido ao fato de o livro ser uma publicação recente, já que o ano de seu lançamento é 1997.

“*Espelho*” apresenta um traço peculiar no trato da caracterização e do infortúnio das personagens, uma vez que os protagonistas são retratados apenas através da designação de “um jovem casal”, ou seja, eles não têm nome próprio. No entanto, importa mencionar que as pessoas que visitam a casa são denominadas como: Emer e Zenaide. Eles são os participantes do momento de revelação através do artefato especular, uma vez que será a partir da imagem deles refletida que o homem descobrirá a verdadeira essência dos visitantes.

A desventura das personagens principais acontece devido a sua postura de vaidade e ambição pelo fetiche social, visto que o casal comprou o espelho que apresentava um preço alto, cuja constatação havia sido feita por um decorador que o julgara caro; porém, assim mesmo eles levaram-no sem titubear, nem pechinchar. Além disso, o objetivo de compra deles era outro: uma mesa de jantar; entretanto, decidiram que o objeto especular combinaria de maneira perfeita com os outros móveis de caráter valioso e de ostentação dispostos na sala, compondo então uma “sala de revista”, como referido no conto segundo o olhar do outro, isto é, o olhar dos amigos do casal. Dessa maneira, o estabelecimento do confronto com o espelho não acontece de forma casual, uma vez que é o próprio casal quem decide tê-lo em sua casa; conseqüentemente, ele se realiza de modo voluntário por intermédio do desejo ilusório de atrair admiração para si. Tais considerações são concluídas com o seguinte fragmento da obra: “Logo perceberam que a alma do ambiente era o espelho, tudo mais eram acessórios que sozinhos não encheriam os olhos de ninguém. Sem o espelho ficaria uma sala plebéia” (1997 p. 13).

Interessa apontar que, no começo da história, as personagens não demonstravam ter consciência da influência sofrida pelo espelho, visto que elas acabavam passando muito mais tempo dentro de casa, principalmente, na sala, e consideravam isso algo natural. Levando em consideração a naturalidade dos acontecimentos, o narrador afirma que, devido a essa

especificação, eles não necessitavam de explicações. Por outro lado, pode-se subentender que os fatos do âmbito do sobrenatural precisam de algum esclarecimento; todavia, nota-se que, quando o homem depara-se com a imagem da alma interior de Emer e Zenaide no espelho, ele apenas justifica dizendo ter ficado “horrorizado”, ou seja, ele não consegue encontrar uma explicação plausível para tal fenômeno. Portanto, assim como os acontecimentos da ordem do natural não precisam de maiores elucidações, os da ordem do sobrenatural também não, visto que neste caso torna-se difícil formular uma resposta admissível e coerente com o real.

Na narrativa, com o passar do tempo, o casal foi se dando conta de que havia mudado e começou a querer entender qual havia sido o momento de virada em suas vidas. Desse modo, a mulher reconhece a condição de “bobocas” que eles desempenham enquanto submissos ao espelho e a expõe de maneira impensada ao homem, o qual assevera também já ter pensado nesse assunto. Assim, compreende-se que, a partir de uma conversa casual e inesperada, eles começam a formar, de maneira clara, uma consciência reflexiva sobre o papel exercido pelo artefato especular em suas vidas. Quando o homem descreve o momento de revelação que ele presenciou, o casal sente-se preocupado e temeroso com a presença do espelho dentro de seu lar. Então, decidem não falar mais sobre o assunto, já que não conseguiam encontrar uma razão lógica e plausível para os fatos sobrenaturais apresentados.

Compreende-se, assim, que, a partir do momento em que as personagens atingem a plena consciência de seu estado de atração pelo espelho, elas caem em si e, apesar de não conseguirem formular uma justificativa racional, parecem livres do encantamento que tal artefato havia lançado sobre elas. Dessa forma, o casal evitara tratar desse assunto para que não fossem suscitadas ainda mais dúvidas e considerações sobre os acontecimentos.

Importa referir que apesar de as personagens terem passado por essa experiência de confronto e revelação para com o espelho e terem atingido consciência de sua condição, ainda assim ambas não foram capazes de construir uma perspectiva de moral da história, ou seja, não conseguiram formular um aprendizado a partir da situação vivenciada. Sendo assim, julga-se que eles tiveram a oportunidade de enxergar e compreender uma nova perspectiva acerca dos aspectos do universo social e da submissão ao parecer, e não souberam aproveitá-la, já que não souberam como lidar com ela, pois preferiram esquecê-la e não tocar mais no assunto. Portanto, o artefato especular cumpriu seu papel de expor o caráter de falsidade existente na alma exterior das personagens. No entanto, diferentemente do que se espera quando acontece tão intensa e espantosa revelação, o casal atravessou tal circunstância sem

demonstrar qualquer transformação ou melhora em sua percepção acerca das relações da ordem do social.

Outro elemento que importa ressaltar na narrativa é a compreensão dos aspectos relacionados à questão do duplo construída através do espelho. A temática do duplo instaura no conto uma perspectiva de desdobramento acerca da caracterização das personagens Emer e Zenaide em seus reflexos no espelho, ou seja, através desse elemento surge o confronto entre alma exterior e alma interior, uma vez que cada uma delas apresenta uma face diferente. Sendo assim, julga-se pertinente a passagem da obra em que as personagens sofrem a revelação da função especular, pois aquelas imagens que apareciam no espelho aprovavam a chacina realizada na Candelária. A constituição do tema do duplo na história está delimitada no âmbito da revelação exposta pela imagem especular, visto que a partir dessa fragmentação a personagem constata que as opiniões dos seus convidados, as quais a natureza exterior apresentava, não eram confiáveis, visto que, segundo ela, foi o espelho quem lhe mostrou a verdadeira alma deles. Desse modo, o objeto reflexivo, juntamente com o elemento da duplicidade, realiza a tarefa de denunciar a dicotomia existente entre o parecer e a real essência do sujeito.

Em decorrência da perspectiva do duplo abordada pelo conto, é possível também considerar a existência do elemento fantástico, já que ambos possuem grande afinidade no universo literário. Destaca-se que existem alguns posicionamentos teóricos que julgam não haver o viés fantástico nessa narrativa, como é o caso de Turchi (2005) que assevera:

O espelho começou a mostrar a outra face das pessoas e mesmo que se esboce aí o tema do duplo, não se desenvolve dentro de uma atmosfera do fantástico, prevalecendo respostas à luz da explicação lógica, plausível sem enveredar pelo caminho do mistério insondável. (TURCHI 2005, p. 156)

Sendo assim, entende-se que o fantástico pode ser caracterizado, de acordo com o entendimento de Todorov (1975) sobre o assunto, com base em três elementos abarcados pela narrativa: a hesitação da personagem ao confrontar-se com a imagem revelada pelo espelho – “Fiquei horrorizado. Disfarcei, levantei, fui à varanda pretextando ter ouvido qualquer coisa lá fora” (Veiga 1997, p. 16) –; a inserção da linha tênue entre os fatos da ordem do real e os do sobrenatural: “Os que estavam no sofá eram Ermes e Zenaide. Os que eu via no espelho, só do ombro pra cima, eram outros” (Veiga 1997, p. 15); e a falta de

explicação lógica e coerente com âmbito do real para os acontecimentos narrados, pois apesar de conseguir captar o que acontecera na “sala de revista” do casal, eles não conseguiram encontrar o porquê e o como para justificar o fato de terem sido confrontados com tal imagem.

O conto de J. J. Veiga lida com a perspectiva de caracterização do espelho como objeto que causa certa desestabilização na vida cotidiana das personagens, pelo fato de expor uma imagem que, de acordo com as teorias psicológicas de Freud apresentadas em “*O Estranho*” (1919), ao mesmo tempo em que apresenta algo familiar, já que mostra a própria imagem das personagens principais, revela algo estranho, um lado desconhecido que expõe a verdadeira posição de Ermes e Zenaide sobre o assunto discutido. A verdadeira essência do sujeito era mostrada na imagem refletida no espelho, pois aquele desejo inconfessável que estava escondido na máscara da alma exterior só pôde ser revelado por meio das forças instintivas do inconsciente. Assim, a função especular aparece, de maneira singular, estabelecendo o embate psicológico entre as facetas do duplo.

A experiência fantástica de revelação foi reconhecida pelo casal, porém não originou um aprendizado. Diante da peculiar cena de exposição da personalidade interior, as personagens hesitaram e não conseguiram dominar o objeto. Por esse motivo, decidiram livrar-se dele a fim de poderem seguir suas vidas normalmente. Sem a influência do espelho para fazê-los ter consciência de suas vontades e considerações mais ocultas, os protagonistas seguiram com suas vidas rasas, sem preocupações, nem crises quanto à verdadeira identidade do sujeito.

O objeto especular abarca um fenômeno presente no imaginário da sociedade: o espelho como revelador da primeira natureza do sujeito. Assim, ao confrontar a revelação de que a aparência é algo falso, ilusório e que a imagem refletida era a que mostrava o que realmente era verdadeiro, o casal não soube o que fazer, nem como lidar com a constatação de tal fato. Portanto, as personagens não se mostraram capazes de utilizar o espelho como desencadeador de autorreflexão, pelo fato de não buscarem alcançar o ensinamento que lhes estava sendo transmitido.

Evidencia-se, ainda, a temática do duplo, uma vez que o desdobramento das personagens denunciou que as opiniões, apresentadas pela natureza exterior, não eram confiáveis. O duplo aparece na cisão do sujeito entre exterior e interior, representado por um outro que assume a postura de crítico e que serve para desmentir a afirmação estampada na aparência das personagens. Tal duplo apresenta-se a fim de instigar o processo de consciência

e de cumprir o rito de passagem para o autoconhecimento por meio do artefato especular. Sendo assim, é posta em xeque a dicotomia existente entre o parecer e a real essência do sujeito.

Conclui-se que J. J. Veiga estabelece no conto “*Espelho*” uma perspectiva de narração voltada para o *protagonismo* do artefato especular, uma vez que expõe a submissão das personagens, principiada pelo fetiche social, ocasionando o deslocamento de poder do sujeito para o objeto. Assim, a função do espelho é invertida, pois o foco está majoritariamente neste, o que demonstra certa coerência, já que esta é a proposta defendida pelo livro: discutir a especificidade de alguns objetos perturbadores. Desse modo, o espelho assume a tarefa de criar um contexto de turbulência, revelando a veracidade imposta pela alma interior. Inicia-se o processo de reflexão sobre o acontecimento narrado por meio do confronto com a imagem no espelho, porém as personagens, receosas, desistem de buscar o conhecimento quanto às suas verdadeiras personalidades, já que a valorização do caráter ilusório da aparência impede que as personagens sofram transformação na consciência social.

3.3 A PROCURA PELO DUPLO EM *O HOMEM DUPLICADO*, DE JOSÉ SARAMAGO

3.3.1 Considerações Preliminares

José Saramago nasceu na aldeia de Azinhaga, província do Ribatejo, no dia 16 de novembro de 1922 e é singular figura do cenário literário não só português, como também mundial. Escreveu desde peças de teatro, ensaios, crônicas, contos, romances, até poemas. Durante grande parte de sua vida, morou em Lisboa, onde concluiu somente os estudos secundários, mesmo demonstrando ter interesse pelos estudos e pelos traços da cultura social.

Na vida adulta, Saramago foi membro do Partido Comunista Português e, em razão disso, chegou a sofrer censura e perseguição durante os anos da ditadura de Salazar, já que possuía ligações com a chamada Revolução dos Cravos – que levou a democracia a Portugal em 1974. Nesse período, teve de se afastar da literatura e trabalhar em uma metalúrgica e, posteriormente, em uma editora.

A trajetória literária do escritor português foi marcada pela publicação de seu primeiro romance, intitulado *Terra do pecado*, em 1947. Nos anos seguintes, apresentou uma produção escassa de obras, trazendo à tona apenas livros de poesia, como *Provavelmente Alegria* (1970) e *O Ano de 1993* (1975).

Com o lançamento de seu livro *Levantando do chão*, em 1980, tem início o modo de narrar característico de Saramago, que se define pela tentativa de construção de uma nova linguagem em que é modificada a expressão gráfica e a forma de pontuar, ainda que haja obediência à sintaxe da narrativa comum. Apenas vírgula e ponto final são utilizados, não se distinguindo discursos diretos e indiretos, de modo que a leitura, quando feita, segue o intuito da expressão oral: agilidade e simplicidade de marcações e de pausas na transmissão da mensagem. Desse modo, os seus romances têm de ser lidos diferentemente de outros romances, pois exigem uma atenção especial dos leitores, oferecendo-lhes a impressão de estarem envolvidos diretamente no mundo real e, ao mesmo tempo, fictício, da mesma obra.

A obra de 1980 também demarca o início da chamada “fase luminosa” do autor, a qual perdura até *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991). Consoante as explicações dadas por

Jane Tutikian, diz-se que tal período “redescobre a vertente histórica do romance português e insere-o em uma zona de ruptura. O autor adere à História oficial de Portugal para revelar outras histórias, apontando para a contra-imagem, presentificando o passado à luz do olho crítico do presente” (Tutikian 1999, p. 155). Nesse interstício, publica, em 1982, *Memorial do Convento*, obra que, de maneira singular, consegue colocar, num mesmo plano narrativo, fatos históricos – o reinado de D. João V e a construção do convento de Mafra – e personagens fictícias, como Blimunda e Baltazar. Assim, há a intermitência da verdade apresentada pelo texto e daquela histórica, de modo que se instaura uma consciência crítica quanto ao narrado.

O ano da morte de Ricardo Reis (1984) retrata as andanças do heterônimo de Fernando Pessoa por Portugal no período em que o fascismo revelava-se à sociedade lusitana. Em 1986, lança *Jangada de pedra*, que conta a história da separação fictícia da Península Ibérica do resto da Europa. *História do Cerco de Lisboa* surge no cenário literário em 1989 e constrói-se sobre o ato do revisor Raimundo Silva de introduzir um “não” na seguinte frase: “os cruzados decidem NÃO ajudar os portugueses a tomar Lisboa”, o que contraria a história oficial. Para fechar sua “fase iluminada”, publica, como já dito, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, em que reescreve o livro sagrado apresentando uma figura humanizada de Cristo. Entende-se que Saramago, portanto, reconstitui períodos históricos e, a partir disso, elabora uma nova narrativa que estabelece a ligação entre os dados verossímeis e concretos e os dilemas da realidade fundamental da vida humana.

No ano de 1995, tem início uma nova fase literária da carreira do autor, na qual se abandonam os enredos e as personagens históricas, de modo que o foco passa a ser a sociedade contemporânea e capitalista e as questões relacionadas à existência humana e sua infelicidade. Ou seja, há uma nova caracterização do seu trabalho artístico, como elucida Jane Tutikian.

Ensaio sobre a cegueira inaugura uma nova fase, a alegórica. Fazem parte dessa fase *Todos os nomes* (1997), *A caverna* (2000), *O homem duplicado* (2002) e *Ensaio sobre a lucidez* (2004). Se, na primeira fase, a reescrita paródica subverte a leitura oficial, na segunda – através de reflexões sobre o mundo em que vivemos, suas transformações e as perdas que implicam –, o autor faz com que sua obra assuma uma função ideológica. Some-se a isso o fato de a obra de Saramago estar impregnada da revolução narrativa do século XX. Nesse ponto, o autor confunde-se com o narrador para, impondo sua própria voz, tomar para si toda a responsabilidade do processo ficcional (Tutikian 1999, p.156)

A narrativa de *Ensaio sobre a cegueira* não é, portanto, um texto com base histórica, mas, em certa perspectiva, é possível afirmar que ela aborda a antecipação de uma possível situação para o futuro da sociedade. Tal texto narra as dificuldades por que passa uma cidade em que, progressivamente, cada um de seus cidadãos torna-se cego. Discute-se a responsabilidade de se ter olhos quando os outros já não podem ver e a redução da humanidade às necessidades e afetos mais básicos. Seguem-se a essa narrativa, outras publicações e, no ano de 2002, é lançado *O homem duplicado*, o qual trata da questão da dualidade do ser e da perda da identidade num cenário de individualismo e de globalização.

Ensaio sobre a Lucidez (2004), *As Intermitências da Morte* (2005), *As Pequenas Memórias* (2006) e *A Viagem do Elefante* (2008) são alguns dos últimos romances de Saramago. É válido referir que o escritor recebeu o prêmio Nobel de Literatura em 1998 e, em 1995, já havia sido homenageado com o prêmio Camões, o mais importante reconhecimento da literatura portuguesa. Nesse contexto, entendem-se significativas as palavras de Maria Alzira Seixo, proferidas em seu artigo intitulado “*Saramago e o tempo da ficção*”:

O autor de *Levantando do chão* constrói os textos em redor de problemas concretos do homem e do mundo, insere-os na comunidade humana respectiva e dá-lhes o seguimento ficcional que o processo de uma dinâmica existencial e histórica pode fundamentar; mas quanto a essa dinâmica é que a fábula adquire matizes específicos, particularidades que dão conta de um universo mental e estético próprio (Seixo 1999, p. 94)

Depreende-se, assim, que o universo literário de José Saramago é constituído por alguns aspectos fundamentais, como, num primeiro momento, a dúvida do homem quanto a assumir uma posição crítica sobre o passado e, ao mesmo tempo, aprender com ele. Numa segunda perspectiva, percebe-se a introdução dos elementos fantásticos, sem o distanciamento do mundo real. Há, ainda, o jogo da forma narrativa na linguagem escrita e o dilema interior do homem quanto aos conceitos modernos e sociais.

3.3.2 O Duplo no Espelho

O homem duplicado, obra singular de José Saramago, apresenta um narrador em terceira pessoa que impõe um ritmo narrativo peculiar à obra, já que quase não há pontuação ao final das frases, nem marcação de inícios de parágrafo. Tal narrador ainda trabalha com uma certa intromissão quanto aos fatos expostos, pois sempre acrescenta inúmeras hipóteses possíveis como consequência para cada ato exercido. A personagem principal chama-se Tertuliano Máximo Afonso e, na primeira cena do enredo, está em uma loja para alugar um filme, que lhe foi indicado por seu colega de trabalho, o professor de Matemática.

Tertuliano, professor de História, assistiu, em casa, ao filme *Quem Porfia Mata Caça*, que mostrava o caso de uma frenética ambição pessoal que a jovem e bonita atriz encenava. O filme não agradou e, irritado, o professor considerou aquele um enorme desperdício de seu tempo.

No meio da noite, sentiu que havia alguém em sua casa, uma presença que o fez levantar, ir até a sala e, diante do televisor, percebeu que deveria olhar novamente o filme, pois havia uma imagem que precisava reconhecer. O ator que fazia o papel de recepcionista de hotel era a sua própria imagem, mas com um bigode. Julgou que a semelhança era assombrosa e atentou para o fato de que o filme fora produzido há cinco anos. Encontrou, então, uma foto sua de cinco anos atrás e, na imagem fotográfica, ele também usava bigode.

A dúvida que permaneceu, durante a noite, foi esta: o colega de Matemática também havia percebido a similaridade? Nesse momento, estranhamente, o senso comum aparece – não se sabe ao certo se materialmente ou, simplesmente, virtualmente – para dar conselho a Tertuliano: “Se achas que deves pedir uma explicação ao teu colega, pede-a de uma vez, sempre será melhor que andares por aí com a garganta atravessada de interrogação e dúvidas” (2002, p. 26).

A noite fora mal dormida, e isso o espelho revelou logo de manhã. Na escola, encontrou seu colega e, sem coragem de questioná-lo, foi o próprio professor de Matemática quem o interrogou sobre a semelhança com o ator do filme. Este concordou e, após o gesto do matemático de colocar a mão sobre seu ombro, endurecido e perplexo, foi para sua aula.

Iniciou-se a busca pela descoberta do nome do ator que interpretara o recepcionista do hotel. Tertuliano voltou à loja e alugou vários filmes feitos por aquela mesma produtora. A partir da listagem dos nomes dos atores secundários que aparecera em *Quem Porfia Mata Caça*, o professor de História fazia anotações a cada novo aparecimento ou não do ator, já que queria chegar até o desconhecido sem que ninguém soubesse ou suspeitasse.

Maria da Paz, a mulher com quem levava um relacionamento de maneira calma e sem grandes envolvimento, trabalhava num banco e, numa tarde, foi procurá-lo para que conversassem. A mulher estranhou todos aqueles filmes espalhados pela sala, até porque cinematografia nunca fora do interesse de Tertuliano, mas este explicara que estava trabalhando em um novo projeto sobre “os sinais ideológicos que um determinado fabricante de filmes vai disseminando entre os consumidores” (2002, p.86). Ela não pareceu crer na explicação apresentada, mas, mesmo assim, foram almoçar juntos.

Ao retornar do passeio com Maria da Paz, Tertuliano assistiu ao filme *A Deusa do Palco* e logo descobriu o nome de seu duplo: Daniel Santa-Clara. Procurou-o na lista telefônica, porém não havia nenhum Daniel, tentou ligar para os registros que lá estavam, mas não obteve sucesso. Decidiu, então, enviar uma carta para a produtora perguntando informações sobre o tal ator. Como não queria que seu nome estivesse envolvido, conseguiu convencer Maria da Paz a assinar como remetente a carta que ele havia escrito sem que ela soubesse qual era o seu conteúdo.

Após quase duas semanas, a bancária recebeu a resposta para a carta. Ao abri-la, Tertuliano descobriu que Daniel Santa-Clara era o nome artístico de Antônio Claro e também o lugar onde ele morava. Mais uma vez, o senso comum interfere na narrativa para avisar o professor de que é uma estupidez ir até a casa do ator e ficar observando do lado de fora. Agora, ao procurar na lista telefônica, um número foi marcado e a ligação foi feita. A mulher do ator atendeu e, reconhecendo a voz de seu suposto marido, achou que fosse uma brincadeira. No entanto, Tertuliano explicou-lhe que ela havia cometido um engano e que ele só gostaria de saber se Antônio Claro morava naquela casa, mas isso ele já havia descoberto.

Inquieto por descobrir quem era o duplo de quem, resolveu, depois de passado algum tempo, tornar a ligar para o ator. Novamente, foi a esposa de Daniel Santa-Clara quem atendeu ao telefone e logo foi chamá-lo. “A voz de ambos irá repetir-se como um espelho se repete diante de outro espelho, Sou Antônio Claro, que deseja” (2002 p. 157). O professor reconhece que há forte semelhança entre ambos e tenta provar isso ao ator contando-lhe os idênticos sinais e cicatrizes que os dois homens carregam. Antônio, apesar do convite do

outro, não tem a intenção de conhecê-lo pessoalmente e faz Tertuliano prometer que não voltará a ligar.

A perturbação causada pela ideia do duplo atormentava Antônio, assim como sua esposa Helena, por isso ele decidiu resolver o problema e falar com o professor. Numa manhã, telefonou para a casa de seu amigo e declarou a necessidade de haver um encontro entre eles. Marcaram, portanto, no sítio de Antônio, um lugar afastado da cidade, e este já avisou que iria ao encontro armado, ainda que levasse a pistola descarregada. Tertuliano, por sua vez, pensou em levar um espelho para que pudessem se comparar diretamente e receber uma sentença definitiva.

O encontro ocorreu à tardinha do domingo. Quando chegaram, ficaram a olhar-se. Antônio estava assombrado com tamanha semelhança, julgava ser aquele o seu próprio retrato. Tertuliano já sabia o que o esperava, por isso se manteve calmo diante do duplo. Conversaram muito, até que chegaram ao ponto crucial: quem é o duplicado de quem. Antônio Claro nascera meia hora antes do professor. Este, consternado com a resposta, decidiu ir embora, já que não havia mais o que dizer e que ambos concordaram que não deveriam mais se encontrar.

Durante a volta, o senso comum acompanhou Tertuliano no carro e avisou-lhe que toda a confusão que havia sido feita não iria, simplesmente, terminar assim. No outro dia, o professor decidira enviar ao ator a barba postiça que havia usado durante esses dias para se disfarçar, pois julgava que, agora, não precisaria mais dela, já que estava tudo terminado.

Antônio Carlos recebeu-a como um desafio e começou, então, a sua busca pelas respostas relacionadas ao duplo. Foi até a produtora para conseguir a carta que Tertuliano havia mandado e acabou descobrindo que a carta fora enviada por uma mulher chamada Maria da Paz e decidiu, então, investigá-la, pois ficara surpreso com a repentina inclusão de mais uma personagem nesse jogo. Descobriu onde ela morava e, certo dia, viu-a e a achou graciosa.

Tertuliano passou uma semana na casa de sua mãe e, mesmo receoso, revelou-lhe uma situação que andara a lhe atormentar: conheceu um homem com quem compartilhava muitas semelhanças. Carolina Máximo, a mãe, fez o filho então prometer que nunca mais se encontraria com aquele sujeito, pois sua vocação para Cassandra – mãe bruxa de Tróia – avisava-lhe que algo ainda poderia queimar. Ao voltar para casa, o professor ligou para Maria da Paz e assumiu-lhe que a amava e que eles deveriam viver juntos.

No dia seguinte, Tertuliano estava fazendo um trabalho que prometera ao diretor da escola, quando a campanha tocou. Era Antônio Claro que, usando a barba postiça, disse-lhe que o assunto da visita era Maria da Paz. O professor, irritado com o envolvimento de sua amada na história, reiterou que a conversa entre eles estava terminada. No entanto, o ator explicou que sua mulher Helena andava abalada desde a descoberta do duplo e que, por rancor, iria então passar uma noite com Maria da Paz na casa do sítio. Tertuliano quis chamar a polícia, quis matá-lo, mas, em razão da ameaça feita pelo ator de contar toda a verdade à bancária, não pode impedi-lo. Trocaram de roupas, de documentação, de carro para que, realmente, Antônio pudesse assumir a personalidade do outro e não levantar qualquer suspeita.

O professor de História vestiu-se com as coisas do ator e foi encontrar Helena. O senso comum tentou demovê-lo, mas, mesmo sem ter uma certeza, continuou seu caminho. Ao acordarem lado a lado no dia seguinte, Tertuliano esperava ver o verdadeiro marido chegar, porém o tempo passava e ninguém aparecia. Então, decidiu ele sair e ligar para Maria da Paz. Alguém atendeu ao telefone em sua casa e deu a triste notícia: ela havia morrido, naquela manhã, em um acidente de carro, acompanhada de seu noivo. A tragédia fora causada por uma discussão dentro do veículo, a bancária percebera a marca circular que a aliança havia deixado no dedo de Antônio, a qual era a única diferença entre os dois homens.

Tertuliano desesperou-se, foi esconder-se em um hotel e pediu à sua mãe que fosse encontrá-lo. Explicou-lhe tudo e decidiu explicar a verdade dos fatos também para Helena. Esta, após o desespero que a situação lhe causara, pediu ao professor que ficasse então com ela e que assumisse o lugar de Antônio Claro. E assim foi. No dia do enterro, quando somente o professor estava em casa, o telefone tocou. Era alguém que ligara para falar com Daniel Santa-Clara, pois afirmava ser muito semelhante a ele e que, portanto, queria marcar um encontro. Combinaram de se encontrar no sítio de Antônio e a arma, dessa vez, foi levada com cartucho.

Importa referir que a obra de Saramago expõe a angústia da descoberta do duplo e os dilemas que isso sugere, já que se percebe a impossibilidade de coexistir, amigavelmente, com aquele que é feito à sua imagem. Assim, numa perspectiva de atualização da função especular, entende-se que, agora, tal papel é desempenhado pelo televisor, uma vez que é ele quem revela à personagem a existência de um reflexo idêntico. A partir disso, entende-se que o duplo apresenta, neste caso, uma existência material e que a busca pela verdade revelada pode alterar quem é o sujeito da ação e ocasionar a dúvida quanto à sua própria essência.

A questão do duplo na narrativa inicia-se com a sugestão do professor de Matemática para que a personagem assista ao filme *Quem Porfia Mata Caça*. Destaca-se que, na primeira vez em que ela viu o filme, não foi capaz de notar qualquer afinidade com qualquer dos atores. Foi necessário, então, que algo viesse lhe despertar para a revelação e, como bem mostra a fragmento a seguir, a curiosidade fora instigada:

A imagem fixa do empregado da recepção olhando de frente quem o olhava a ele. Tertuliano Máximo Afonso levantou-se da cadeira, ajoelhou-se diante do televisor, a cara tão perto do ecrã quanto lhe permitia a visão, Sou eu, disse, e outra vez sentiu que se lhe eriçavam os pelos do corpo, o que ali estava não era verdade, não podia ser verdade. (Saramago 2002, p. 20)

A dúvida, formulada por meio da função especular, quanto à existência de outro análogo fez a personagem até considerar que ela própria pudesse ser um equívoco: “serei mesmo um erro, perguntou-se, e, supondo que efetivamente o sou, que significado, que consequências para um ser humano terá saber-se errado” (p. 24). Isso coloca em evidência os problemas de consciência que tal verdade pode causar, de modo que se torna necessário saber tudo sobre esse duplicado. Poder-se-ia afirmar que, diferentemente de outros casos da literatura, é, agora, o original que tem o intuito de perseguir seu duplo, porém, com o desenrolar da obra, descobre-se que a lógica comumente utilizada nas narrativas ainda é mantida, pois, na verdade, Tertuliano é o reflexo de Antônio Claro, já que este nascera trinta minutos antes daquele.

Embora algumas narrativas não apresentem testemunhas para a revelação do duplo, uma vez que o encontro, geralmente, fica restrito à imagem e ao reflexo, o texto do escritor português apresenta várias personagens que podem atestar tal fato perturbador em razão de terem visto as duas materializações, como o professor de Matemática, Helena e, por fim, Maria da Paz. Tal aspecto ressalta que essa relação, além de acarretar indagações quanto à interioridade para o próprio sujeito, pode consternar outros indivíduos, já que é uma questão singular que merece atenção a fim de que não se perca o pé, ou seja, que não se deixe de encontrar sua verdade. A bancária, quando fica ciente de que há um outro, desespera-se e começa uma discussão intensa com este, o que acaba causando sua morte. Helena, por sua vez, fica também muito abalada, perde o sono durante várias noites e não sabe qual a melhor atitude a tomar:

E como iremos nós sentir-nos daqui em diante, com essa espécie de fantasma a andar pela casa, terei a impressão de estar a vê-lo a ele de cada que vez que te olhar a ti, Ainda estamos sob o efeito do choque da surpresa, amanhã tudo nos parecerá simples, uma curiosidade como tantas outras, não terá um gato com duas cabeças nem um vitelo com uma pata a mais, só um par de siameses que nasceram separados, Há pouco falei de medo, de pânico, mas agora percebo que é outra coisa que estou a sentir, Quê, Não sei explicar, talvez um mau pressentimento, Mau, ou bom, É só um pressentimento, como uma porta fechada atrás de outra porta fechada, Estás a tremer, Parece que sim. (Saramago 2002, p.161)

O professor de Matemática é o único que demonstra uma atitude mais serena, talvez, por que ele tenha visto o duplo somente no televisor, mas, ainda assim, fica bastante preocupado com seu colega de trabalho, em razão de tê-lo alertado acerca da similaridade. O matemático afirma que o amigo não é mais o mesmo e liga várias vezes para saber como ele está se sentindo. Na narrativa, há uma cena importante que envolve essas duas personagens: o momento em que Tertuliano conversa com seu colega e este pergunta se foi percebida a semelhança com o ator secundário e, num gesto paternal, coloca-lhe a mão sobre o ombro.

O professor de Matemática sentiu o ombro de Tertuliano Máximo Afonso tornar-se tenso debaixo da sua mão, como se todo o corpo, dos pés à cabeça, tivesse endurecido de repente, e foi tão forte o choque recebido, a impressão tão intensa, que o forçou a retirar o braço. Fê-lo o mais devagar que pôde, procurando que não se percebesse que sabia ter sido repellido, mas a insólita dureza do olhar de Tertuliano Máximo Afonso não lhe permitia dúvidas, o pacífico, o dócil, o submisso professor de História a quem se habituara a tratar com amigável mais superior indulgência, é neste momento outra pessoa. (Saramago 2002, p. 36)

Ressalta-se que o ato de compaixão do amigo não foi bem recebido por Tertuliano, pois ele já estava sob a influência do duplo, ou seja, estava iniciado o seu processo de mudança em busca da compreensão de sua cisão e isso o fez tornar-se uma outra pessoa. Assim, tal gesto revela-se como o primeiro sinal de alteração na personalidade da personagem, já que é respondido com uma atitude incomum para aquele sujeito que era pacífico. Além disso, tal cena repete-se quando o diretor do colégio faz o mesmo gesto, no entanto, dessa vez, o professor não responde com rispidez, já que o diretor não tinha qualquer relação com a recente descoberta, diferentemente do colega de Matemática. O indício de que essa transformação estava ocorrendo foi mostrado naquela manhã quando o professor de história olhou-se no espelho, pois se compreende que tal artefato é responsável por desvelar a verdade por trás das máscaras e instigar a consciência e o reconhecimento:

Foi precisamente o que sucedeu a Tertuliano Máximo Afonso. Olhava-se ao espelho como quem se olha ao espelho apenas para avaliar os estragos de uma noite mal dormida, nisso pensava e em nada mais, quando, de súbito, a desafortunada reflexão do narrador sobre os seus traços físicos e a problemática eventualidade de que um dia futuro, auxiliados pela demonstração de talento suficiente, poderiam vir a ser postos ao serviço da arte teatral ou da arte cinematográfica, desencadeou nele uma reação que não será exagero classificar de terrível. Se aquele tipo que fez de empregado da recepção aqui estivesse, pensou drasticamente, se estivesse aqui diante desse espelho, a cara de si mesmo veria seria esta. (Saramago 2002, p.30)

O espelho asseverava à personagem que imagem e reflexo eram iguais, ou seja, que Tertuliano e Antônio Claro tinham, exatamente, a mesma aparência física. Impelido pela curiosidade, o professor de História decide ir ao encontro das respostas que circundavam sua cisão. Começa, assim, uma árdua perseguição que instaura, num primeiro momento, um processo de consciência em Tertuliano, pois ele almeja descobrir como é possível que existam duas pessoas iguais e quais são as implicações visíveis (ou não) para tal fato. Num segundo momento, é Antônio Claro quem se mostra incomodado por ter sido encontrado por seu duplo. Tem a intenção de ignorar essa revelação, mas a consciência sobre a cisão também o perturba e o faz querer ficar frente a frente com ele. Importa mencionar que, antes do tão aguardado encontro ocorrer, o professor de História decide comprar uma barba postiça para usar como disfarce, já que não queria ser reconhecido nem nas suas investigações anteriormente feitas, nem no trajeto até o local do referido confronto. Assim, certo dia, ao testar a barba diante do espelho, desenvolve consciência quanto às indagações sobre a essência do sujeito:

Quando pela primeira vez olhou a sua nova fisionomia sentiu um fortíssimo impacto interior, aquela íntima e insistente palpitação nervosa do plexo solar que tão bem conhece, porém, o choque não tinha sido o resultado, simplesmente, de se ver distinto do que era antes, mas sim, e isso é muito mais interessante se tivermos em conta a peculiar situação em que tem vivido nos últimos tempos, uma consciência também distinta de si mesmo, como se, finalmente, tivesse acabado de encontrar-se com a sua própria e autêntica identidade. Era como se, por aparecer diferente, se tivesse tornado mais ele mesmo. (Saramago 2002, p. 146)

Reconhecer sua verdade frente ao duplo é uma tarefa árdua. Diferentemente do que ocorre quando a cisão é entre projeção interior e projeção exterior – que deixa clara a essência de cada uma delas –, quando essa se realiza entre duplos materiais, ambos apresentam as mesmas características aparentes e diferenciam-se pela sua essência. Assim, no momento em que Tertuliano conseguiu ter a aparência diversa da de seu duplo, reconhece-se mais como ele próprio e, não, como o outro. Em razão de serem similares as personagens, percebe-se que há

forte desejo de auto-afirmação: Tertuliano com a barba postiça e Antônio Claro com a aliança de casamento.

O embate entre os duplos ocorre, então, num sítio e o reconhecimento é completo: “Você seria sempre a minha cópia, o meu duplicado, uma imagem permanente de mim mesmo num espelho em que eu não estaria me olhando, algo provavelmente insuportável” (2002 p. 192). A certeza da duplicidade perturba as personagens, elas não sabem como agir agora que foi vislumbrada a concretude do fato; elas atingiram consciência, já que ambos se reconhecem como iguais, mas, dificilmente, conseguirão coexistir. Nesse sentido, Otto Rank elucida que o problema dos gêmeos apresenta, num plano mais contemporâneo, o conceito de imortalidade do sujeito devido ao seu duplo material. No entanto, em um período anterior, havia a possibilidade de outro entendimento:

Conquanto nas tradições relativas à Dupla Personalidade, que aparecem num período mais recente da humanidade, o assassinio da segunda personalidade levasse, invariavelmente, à morte, anteriormente, pelo contrário, a morte de um dos gêmeos era condição para a sobrevivência do outro. (Rank 1939, p. 146)

Depreende-se, então, que a narrativa de Saramago filia-se à ideia de que os duplos materiais não podem ambos viver, já que a relação entre eles se mostra conflituosa desde o início e, a cada novo ato realizado, a perseguição torna-se mais feroz e com traços ardilosos de vingança, como se evidencia na traição sofrida por Helena e por Maria da Paz. O ápice disso é a morte de Antônio Claro num acidente de carro. Aponta-se que, num primeiro momento, as personagens até achavam possível a ideia de que, em função da identidade total, pudessem morrer juntas ou até mesmo que Tertuliano, já que é ele a cópia, pudesse morrer 31 minutos depois de Antônio Claro, em razão do horário de seus nascimentos. No entanto, a morte do ator ocorre numa manhã e o professor continua vivo muito mais do que trinta minutos após o ocorrido.

Além disso, em função das circunstâncias em que ocorreu o acidente, ou seja, com a troca das roupas, dos carros e dos documentos entre as personagens, Tertuliano viu-se obrigado a assumir o papel de imagem, já que o reflexo não mais existia. Portanto, com a morte do duplo, resta evidente que a coexistência de ambos era, verdadeiramente, impossível e a cópia, agora origem, pôde existir unicamente. Quanto a isso, faz-se relevante ressaltar, pois, ao final da narrativa, apresenta-se evidente a existência, ainda, de um terceiro duplo:

Tertuliano Máximo Afonso levantou o auscultador e disse, Estou. Do outro lado uma voz igual à sua exclamou, Até que enfim. Tertuliano Máximo Afonso estremeceu, nesta mesma cadeira deveria ter sentado Antônio Claro na noite em que lhe telefonou. Agora a conversação vai repetir-se, o tempo arrependeu-se e voltou para trás. É o senhor Daniel Santa-Clara, perguntou a voz, Sim, sou eu, Andava há semanas à sua procura, mas finalmente encontrei-o, Que deseja, Gostaria de me encontrar pessoalmente consigo. (Saramago 2002, p. 283)

A narrativa já havia oferecido alguns indícios da possibilidade de haver mais um duplo, como vimos nessa passagem, uma das mais claras quanto à provável existência de um terceiro. Após o retorno de Tertuliano da visita que fizera à sua mãe durante as férias, ele escutou as quatro mensagens que estavam no gravador: a primeira era do diretor da escola; a segunda, do professor de Matemática; a terceira, de Antônio Claro; e a quarta “foi de alguém que não quis falar, a ligação durou a eternidade de trinta segundos, mas do outro lado não saiu nem um sussurro, nenhuma música se percebeu ao fundo, nem sequer uma levíssima respiração se deixou captar por inadvertência” (2002 p. 239). Entende-se, então, que há uma perspectiva de inovação por parte da narrativa, já que, com a morte do ator, considera-se que o problema do duplo está resolvido, porém surge uma nova personagem idêntica aos outros dois, que estava escondida nas entrelinhas da obra e que representa um novo artifício frente à duplicação do ser. Não basta haver a cisão da personagem e o processo de consciência quanto à busca pela própria essência, é necessário ir além e introduzir mais um elemento que cause ainda mais estranhamento a Tertuliano, instaurando uma perspectiva de apreensão quanto à possibilidade de surgimento de novos duplicados, como deixa transparecer a seguinte cena da narrativa:

Da fortíssima perturbação que lhe causara a notícia de que um desconhecido andava também à procura de Daniel Santa-Clara ficara-lhe uma inquieta sensação de desconcerto como se se encontrasse diante de uma equação do segundo grau depois de ter se esquecido de como se resolvem as de primeiro. (Saramago 2002, p. 104)

Além disso, há também a repetição do entendimento de que são os reflexos que procuram por seus originais, pois se entende plausível afirmar que foi o novo duplicado quem fez a ligação silenciosa para Tertuliano e que, intencionalmente, revelou ao suposto Antônio Claro que é sua cópia. Talvez esse novo duplicado tenha descoberto ser semelhante tanto ao ator quanto ao professor e tenha, em razão de este não estar mais em sua casa, conseguido falar somente com o ator; ou é possível até que aquele que telefonou para o professor seja uma quarta projeção ainda a ser revelada. Esses são os mistérios que tornam a narrativa

singular quanto à temática da duplicação e que só permitem dar certeza quanto à cisão especular entre Antônio Claro e Tertuliano.

Importa mencionar que, agora, a personagem Tertuliano assume uma postura diferente para encontrar sua projeção, pois, muito em razão de ter aceitado representar a identidade de Antônio Claro, adota o modo de lidar do ator, ou seja, leva consigo a arma, que foi, por ele próprio, carregada. Na primeira vez em houve o encontro com sua imagem, quis somente levar um espelho e ir disfarçado, de modo que aquilo que começara pacífico, com o desenrolar dos fatos, tornou-se trágico. Por isso, agora, demonstra ter o intuito de evitar problemas tanto da ordem de reconhecimento e consciência quanto de consequências tangíveis para si e para outros. Reforça-se, então a ideia apresentada por Otto Rank de que os duplos não podem coexistir, é preciso que um morra para que o outro possa ter sua existência única.

Novamente, a problemática do duplo, apresentada enquanto projeção especular, detém relação com o universo fantástico, uma vez que a extrema semelhança entre o professor e o ator já é algo que não é explicado de modo lógico ou natural e há a percepção de manifestações da ordem do sobrenatural, como aquela que acontece logo no começo da narrativa quando Tertuliano deita-se para dormir depois de ter assistido ao filme *Quem Porfia Mata Caça*:

Deixou-se escorregar subtilmente da cama, empunhou um sapato à falta de arma mais contundente e, usando de mil cautelas, assomou-se à porta do corredor. Olhou a um lado, depois a outro. A percepção de presença que o fizera despertar tornou-se um pouco mais forte. Acendendo as luzes à medida que avançava, ouvindo ressoar-lhe o coração, na caixa do peito como um cavalo a galope, Tertuliano Máximo Afonso entrou na casa de banho e depois na cozinha. Ninguém. E a presença, ali, ao corredor e enquanto se ia aproximando da sala de estar percebeu que a invisível presença se tornava mais densa a cada passo, como se a atmosfera se tivesse posto a vibrar pela reverberação de uma oculta incandescência. (Saramago 2002, p. 19)

Tal fato causa espanto na personagem, pois há a incerteza perante o acontecimento extraordinário. Não se sabe o que foi que a atraiu, apenas se descobre que essa manifestação sobrenatural levou-a até o televisor e, então, desapareceu. Menciona-se que a percepção desse sobrenatural também ocorreu com Helena, fazendo-a despertar e procurar por alguém/algo nos cômodos de sua casa durante a noite. Desse modo, tanto no âmbito da duplicidade quanto dessas manifestações, compreende-se que a força do universo fantástico impera, trazendo

ambiguidade entre o real e o sobrenatural, de modo que o contexto criado define-se, portanto, como o campo do insólito.

Outro ponto relevante da obra de Saramago é o aparecimento do “senso comum” na figura de uma personagem que conversa, unicamente, com Tertuliano e que, por meio de conselhos, desempenha o papel de consciência deste. Aponta-se que há uma interação constante entre o professor de História e aquele mencionado, de modo que esse pensamento materializado surge – sem que se saiba de onde, nem como – nas cenas mais peculiares em que a personagem precisa tomar uma decisão que terá importantes implicações, como é o caso do momento em que ele reflete sobre quem deve assinar a carta que será enviada para a produtora.

A decisão que Tertuliano Máximo acaba de tomar é realmente de uma simplicidade desconcertante, de uma meridiana e transparente clareza. Não tem a mesma opinião o senso comum, que acaba de entrar porta dentro, perguntando, indignado, Como é possível que semelhante ideia tenha nascido na tua cabeça, É a única e a melhor, respondeu Tertuliano Máximo Afonso friamente, Talvez seja a única, talvez seja a melhor, mas, se te interessa a minha opinião, seria uma vergonha para ti escreveres essa carta com o nome da Maria da Paz. (Saramago 2002, p. 107)

O fluxo de consciência da personagem acaba concretizado na figura da personagem conhecida como senso comum e, como tal, apresenta o intuito de ajudá-la a refletir sobre seus problemas. Além disso, percebe-se que há uma postura muito natural e serena do professor frente a esse fato, pois, logo na primeira aparição, é simplesmente desenvolvido um diálogo entre ambos, como se fossem velhos conhecidos, já que aquele, provavelmente há algum tempo, desempenha o papel de conselheiro de Tertuliano. Assim, a ideia de introspecção ganha novos contornos, pois, ainda que seja uma narrativa em terceira pessoa capaz de revelar a essência do sujeito, ela se materializa em uma personagem e dialoga frente a frente com o indivíduo que oferece condição para sua existência.

O Homem Duplicado, de José Saramago, apresenta-se, portanto, como relevante narrativa para o âmbito literário de representação da função especular. Em razão da imagem mostrada pelo televisor, a personagem Tertuliano Máximo Afonso foi capaz de reconhecer seu duplo, ou seja, aquele que lhe era aparentemente idêntico, mas que apresentava uma essência diferente. Assim, instaura-se uma perspectiva de hesitação e de estranhamento que, com o desenrolar dos fatos e os conselhos do senso comum, torna-se uma busca pela própria

identidade dos sujeitos. Importa, então, a discussão acerca do reconhecimento da personagem e das projeções de um mesmo “eu”, de modo que o duplo não pode coexistir com seu reflexo.

NO FINAL, TORNOU-SE A SUA PRÓPRIA IMAGEM

No intuito de traçar uma análise sobre a significação e o modo de atualização da função especular, tendo como base de reflexão as obras de Machado de Assis, Oscar Wilde, Virgínia Woolf, José J. Veiga e José Saramago, formou-se um quadro comparativo, do qual se destacam alguns aspectos que contribuíram para a pertinência dos textos enquanto participantes da discussão acerca da relação simbólica entre reflexo e imagem especular. Desse modo, procurou-se destacar como as personagens reagem ao confronto com sua autoimagem, uma vez que esse revela um desdobramento do sujeito entre corpo e consciência de si.

O espelho constitui-se como elemento capaz de originar as mais diversas simbologias, mitos, crenças e representações, as quais se encontram presentes no universo cultural e literário. Desde Narciso, há uma atração pelo reflexo revelado, que ganha novos contornos e novas implicações, consoante o desenvolvimento da literatura como um todo. Ora, a função especular acompanha essa evolução, pois se apresenta, num primeiro momento, como a límpida água de um rio; em seguida, é representada, na grande maioria das ocorrências, por sua forma capital – um espelho; pode também ser reconhecida enquanto um retrato, ou uma fotografia e, modernamente, surge como a tela de um aparelho de televisão. Há de se concluir que sua participação nas obras literárias pode ser considerada enquanto um artifício quantitativo, pois é notável o número de ocorrências da função especular e deve, principalmente, ser compreendida como aspecto qualitativo, em razão de sua singular significação e do extenso campo de reflexões que se inicia com a inserção de um espelho na narrativa – que o digam as teorias sobre o duplo e sobre o fantástico.

Nas narrativas selecionadas – “*O Espelho*” (1882), de Machado de Assis; *O retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde; “*A mulher no espelho: reflexo e reflexão*” (1929), de Virgínia Woolf; “*Espelho*” (1997), de José J. Veiga e *O homem duplicado* (2002), de José Saramago – a função especular é revelada de formas diversas, as quais condizem com o intuito da perspectiva apresentada. Em Machado e em Oscar Wilde, tanto o espelho de ouro quanto o belíssimo retrato foram presentes dados, respectivamente, a Jacobina e a Dorian Gray; o primeiro, por tia Marcolina e o segundo, pelo pintor Basílio Hallward. As personagens não tiveram um encontro intencional ou feito por vontade própria com seu

reflexo, muito em razão disso que o momento de reconhecimento é tão perturbador, tendo Jacobina afirmado que “o alferes eliminou o homem” (Assis 1882, p. 138) e Dorian Gray admirado o retrato “como se se tivesse reconhecido pela primeira vez” (Wilde 1891, p. 35). No período dos séculos XX e XXI, Woolf e Saramago têm o elemento especular como uma peça normal, habitual em seus cenários narrativos, já em J. J. Veiga as personagens precisam comprar o espelho para depois tê-lo como “alma do ambiente” (Veiga 1997, p. 13). A partir do momento em que o objeto compõe a cena, há algo que instiga a revelação da verdade. Para Virgínia Woolf, surge uma luz refletida pelo artefato que parecia fixar e corroer a personagem; para Saramago, sente-se uma presença misteriosa e não revelada que desperta a personagem e leva-a até o televisor; para Veiga, há o desenrolar de uma conversa sobre um tema social preocupante – a chacina da Candelária. Assim, considerando as cinco narrativas, quando o objeto é oferecido às personagens, o encontro é arrebatador; já quando ele já está presente ou é adquirido intencionalmente, é necessária a motivação para a procura pela essência do ser na duplicação da imagem.

É relevante apontar que o elemento especular, no caso de Oscar Wilde e de José J. Veiga, em determinados episódios de suas narrativas, está escondido. Para Wilde, o retrato pintado, num primeiro momento, é uma obra exaltada, vista e muito admirada, depois, com as transformações que sofre em razão dos pecados cometidos por Dorian, ela fica escondida, sendo coberta por um pano e colocada atrás de um biombo. Para J. J. Veiga, no começo do conto, é explicado que o espelho fora encontrado no lado de dentro da porta de um guarda-roupa e que fora necessário um grande esforço para abri-la, pois o puxador estava quebrado. Considerando que estavam escondidos ambos os artefatos das narrativas, é porque já haviam causado algum problema a alguém. Talvez, melhor seria se nunca tivessem sido revelados, no entanto, se assim fosse, as verdades que perturbam a alma quiçá existiriam. Ora, se não há o desejo de confrontar-se com o outro, melhor é deixar o espelho tapado ou escondido – como já ensinava o imaginário social –, pois, como dizia Padre Antônio Vieira, o espelho é pior que o leão bramindo, pois ataca sem avisar.

Levando-se em consideração a aparição do espelho nas narrativas, importa mencionar o papel por ele desempenhado. Sua função, conforme cada um dos autores a aborda, é revelar a verdade que está mascarada e instigar um processo de reconhecimento, de estranhamento entre imagem e reflexo. Em todos os contos, esse é o princípio vital que rege tal objeto. Assim, em Machado de Assis, o espelho é capaz de suprir a falta do olhar do outro, além de revelar o desaparecimento da individualidade do sujeito, ao mesmo tempo em que expõe a

importância atribuída à alma exterior; em Oscar Wilde, é ele quem faz o narcisista Dorian descobrir-se no retrato e depois perceber sua verdadeira essência maculada por suas ações egoístas. Já em Virgínia Woolf, ele revela a verdade que ninguém conseguia encontrar – o vazio interior; em J. J. Veiga, desloca-se o foco narrativo para o objeto, evidenciando sua função de mostrar a qualidade da alma interior, assumindo-a como algo verdadeiro e, em Saramago, o intuito é de relevar a falta de singularidade do sujeito e de questionar o reconhecimento pelo outro.

Há perspectivas distintas na estruturação das narrativas em relação à abordagem da função especular, de modo que, nas obras de Machado, Oscar Wilde e Saramago, o tema principal está vinculado às inquietações surgidas a partir da revelação da dicotomia entre imagem e reflexo, alma exterior e alma interior. Em relação aos textos de Veiga e de Virgínia, o foco é o próprio objeto, pois é ele que ilumina o caminho que o narrador deve seguir no texto da autora e que protagoniza o texto do autor, deixando as personagens atreladas a ele. Assim, nesses dois últimos, é pelo objeto que a história é contada, enquanto naqueles, parte-se do objeto para, então, narrar os acontecimentos seguintes.

Todas as obras selecionadas apresentam narradores em terceira pessoa, sendo que Machado de Assis constrói em seu conto uma moldura, na qual Jacobina toma a palavra e narra sua própria história: o modo como aprendeu a existência de duas almas. Em Oscar Wilde e em Saramago, o narrador acompanha de perto seus protagonistas e expõe os dilemas de cada um quanto à cisão. Em Veiga, o narrador externo segue o percurso do espelho da casa velha à sala do casal, passando e voltando ao Belchior e, de modo semelhante, em Virgínia, limita-se pela trilha de luz revelada pelo reflexo e narra a partir das imagens que se confrontam com o espelho.

Em relação à composição narrativa, tem-se que, em Machado, o infortúnio da personagem Jacobina acontece pelo *status* trazido juntamente com a farda de alferes; em Oscar Wilde, apresenta-se na realização do desejo de Dorian de permanecer sempre jovem e belo. Para Virgínia, a desventura da protagonista está em colocar-se parada perante o espelho e receber sua luz; em Veiga, justifica-se pela vaidade das personagens criada pelo fetiche social e, em Saramago, inicia-se com fato de assistir ao filme e se completa com a intenção de (re)conhecer seu duplo. Para acompanhar esse momento de tensão, desenvolve-se, consoante a especificidade de cada personagem, uma postura voltada para o questionamento e compreensão tanto do interior quanto do exterior.

Importa destacar o relevante divisor de águas desse trabalho: as teorias psicanalíticas de Freud. As narrativas “*O Espelho*” (1882), de Machado de Assis e *O retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde estão inseridas no contexto literário da virada do século XIX para o XX, em que impera a temática da função especular enquanto projeção. Nesse momento, já se discutia, levando-se em consideração um processo anterior à consciência, a cisão do sujeito, assim como voltavam-se as atenções para a crise do indivíduo em razão da perda de identidade. Com a publicação do texto “*O Estranho*” (1919), de Freud, o campo da teoria literária recebe um novo contorno e, com o auxílio também das considerações de Otto Rank, o romance de introspecção ganha força e passa-se a navegar no universo do fluxo de consciência, como o faz, brilhantemente, Virgínia Woolf. Logo, “*A mulher no espelho: reflexo e reflexão*” (1929) inicia, para este estudo, o novo paralelo de obras que discutem a função especular por meio de uma perspectiva voltada para a interioridade do ser e para o fenômeno de reconhecimento entre imagem e reflexo.

Assim, no contexto dos séculos XX e XXI, Virgínia Woolf aborda a questão especular, valendo-se de um monólogo interior da personagem Isabella para apresentar as mais singulares reflexões sobre a essência do ser; “*Espelho*” (1997), de José J. Veiga, aborda a questão da interioridade a partir do poder exercido pelo espelho sobre as personagens e, além disso, retrata a impossibilidade de aprofundamento de consciência frente à verdade exposta, já que isso as fez recuar e desconfiar do que lhes fora revelado; *O homem duplicado* (2002), de José Saramago, por sua vez, expõe os conflitos de consciência de Tertuliano Máximo Afonso frente à busca por seu duplo e emprega também o artifício da materialização do “senso comum”, o qual funciona como a consciência da personagem, pois, entre esses dois polos, são construídos instigantes dilemas quanto à sua existência.

Há uma questão comum que percorre os contos que detêm a temática do espelho: a descoberta do duplo. Trata-se da separação do corpo e da consciência de si, de tal modo que a aparência nem sempre revela o que se passa no mundo interior da subjetividade. Desse modo, o duplo é exposto, no caso de Machado, enquanto aparência exterior vital para a existência da personagem Jacobina, pois, sem ele, a dimensão interior não sobreviveria, já que era necessário admirar o *status* da farda de alferes. Em Oscar Wilde, percebe-se a duplicação do sujeito no retrato pintado por Basílio, já que era este que absorvia o passar do tempo e as consequências amargas dos atos praticados por Dorian Gray, ou seja, era a obra de arte que condicionava a jovem e bela aparência e a existência da personagem, assim, quando ela foi destruída, volta-se à singularidade e se encontra a morte. Na narrativa de Virgínia Woolf, o

duplo está no reflexo mostrado pelo espelho, pois a verdade de Isabella só poderia ser encontrada após a retirada das capas de ilusão, de modo que, nessa cisão entre exterior e interior, a imagem duplicada revelou a veraz essência da personagem, o vazio que a definia. Para J. J. Veiga, estabelece o desdobramento da caracterização das personagens criando um conflito para aquele que o presencia, pois o engodo da afirmação de Emer e Zenaide foi descoberto pela duplicação no espelho, já que, instaurando turbulência na cena, mostrava outros que diziam aprovar a matança na Candelária. Por fim, em Saramago, surgem novos contornos para o duplo, pois ele se materializa na figura do professor de história e do ator, criando uma procura alucinante pelo(s) duplo(s) e pelo reconhecimento entre os idênticos, ressaltando que não podem coexistir.

É possível relacionar a questão do duplo com o elemento fantástico. Nota-se que ele está presente, de modo expressivo, principalmente nas narrativas de Machado, de Veiga e de Saramago, criando uma linha tênue entre os fatos da ordem do real e do sobrenatural. O fantástico instaura uma atmosfera de hesitação no cenário narrativo, que pode ser percebida tanto pelas personagens quanto pelo leitor, assim, diante de uma revelação não explicada logicamente, como é o caso, primordialmente, da imagem exposta pela função especular, há uma postura de receio e de estranhamento frente ao desconhecido.

Resta evidente a trajetória cronológica de leitura das obras, pois a discussão sobre a função especular inicia-se com o auxílio do mito de Narciso, desenvolve-se, em um processo anterior à consciência, com Machado de Assis e Oscar Wilde, renova-se com a perspectiva psicanalítica em Virgínia Woolf, passa por J. J. Veiga e, na contemporaneidade, chega a Saramago. No universo literário acerca desse elemento, importa destacar a presença de uma autora entre tantas figuras masculinas, já que ela própria representa o espelho de Afrodite, símbolo originado na mitologia grega, e traz singular contribuição para o estudo ao revelar as reflexões mais profundas nesse processo de reconhecimento. Interessa, ainda, a universalização e a inquietação quanto à temática do espelho que podem ser facilmente percebidas pelo paralelo criado entre Brasil e Europa. Ora, o tema percorre o mundo, alternando entre o universo literário-cultural europeu e a modernidade periférica brasileira.

A partir do recorte temático formado por “*O Espelho*” (1882), de Machado de Assis; *O retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde; “*A mulher no espelho: reflexo e reflexão*” (1929), de Virgínia Woolf; “*Espelho*” (1997), de José J. Veiga e *O homem duplicado* (2002), de José Saramago – chega-se à conclusão de que é notável a contribuição da função especular para a literatura, uma vez que ela se mantém presente nas narrativas, acompanhando sua

evolução, atualizando seu modo de caracterização e também seguindo o desenvolvimento de novas considerações teóricas. A temática do duplo e a do fantástico apresentam estreita relação com o espelho, dando ainda mais importância a tal objeto, da mesma forma como os autores, com suas particularidades, contribuem para a propagação e a relevância dos mistérios que circundam esse artefato. Assim, tendo como base o quadro comparativo que fora construído, diz-se que todo eu que se coloca como imagem, no espelho, revela-se como um outro, já que a imagem inicial representava o engodo, e o reflexo deixa transparecer a duplicidade identitária, isto é, a verdadeira essência do sujeito.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Joana Luiza Muylaert de. **A representação em “O Espelho” de Guimarães Rosa.** In: Letras & Letras. Uberlândia: Volume 11, Número 2, Dezembro de 1995.

ASSIS, Machado de. **Papéis Avulsos.** 2 ed. São Paulo: Editora Martin Claret Ltda, 2006.

BOSI, Alfredo. **A máscara e a fenda.** In Machado de Assis: O enigma do olhar. São Paulo: Ed. Ática, 2000.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira.** 41 ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada.** São Paulo: Editora Ática S.A., 1992.

CARVALHAL, Tania e TUTIKIAN, Jane. **Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa.** Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

CHEVALIER, Jean-Claude. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números.** 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

COUTINHO (Org). **Literatura Comparada: textos fundadores.** Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Literatura Ocidental – Autores e Obras Fundamentais.** São Paulo: Ática, 2004.

ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ELLMAN, Richard. **Oscar Wilde.** London: Faber & Faber, 1961.

FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos.** Londrina: EDUEL, 2008.

FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil e outros trabalhos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1919.

GENNEP, Arnold Van. **Os ritos de passagem.** Petrópolis: Vozes, 1978.

IGNATTI, Angela Sivalli. **O fantástico n’O Espelho, de Machado de Assis: observações freudianas sobre a dualidade da alma humana.** In: Revista Pandora Brasil – Edição Especial nº 6 – Maio de 2011.

KRISTEVA, Julia. *apud* , Sandra, **Conceitos Fundamentais.** In: _____. Literatura Comparada. História, Teoria e Crítica. São Paulo: EDUSP, 1997.

LURKER, Manfred. **Dicionário de simbologia.** São Paulo: M. Fontes, 1997.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. **As faces do duplo na literatura.** In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo (Org.) Discurso, memória, identidade. Porto Alegre: Sagra-Luzzato, 2000.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. **Identidade e Alteridade: O Espelho (Machado de Assis e Guimarães Rosa).** In: Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS. Porto Alegre: Volume 8, Número 2, Dezembro de 2002.

NITRINI, Sandra, **Conceitos Fundamentais.** In: _____. Literatura Comparada. História, Teoria e Crítica. São Paulo: EDUSP, 1997.

PACHECO, Ana Paula. **Lugar do mito: narrativa e processo social nas “Primeiras Estórias” de Guimarães Rosa.** São Paulo: Nankin, 2006.

PINTO, Marcello de Oliveira. **O prefácio de um retrato.** In: SOLETRAS, Ano IV, Nº 07. São Gonçalo: UERJ, jan./jun.2004.

PIRES, Eliane Cristine Raab. **Oscar Wilde: a tragicidade da vida de um escritor.** Instituto Politécnico de Bragança, 2005.

POE, Edgar Allan. **A carta roubada e outras histórias de crime & mistério.** Porto Alegre: L&PM, 2003.

RANK, Otto. **O Duplo.** Rio de Janeiro: Cooperativa, 1939.

REMAK, Henry. **Literatura Comparada: definição e função.** In: CARVALHAL E

RÓNAI, Paulo. **Os vastos espaços.** In: Primeiras Estórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras Estórias.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão.** Porto Alegre: L&PM, 1976.

ROSENFIELED, Kathrin Holzermayr. **Desenveredando Rosa: a obra de João Guimarães Rosa e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

SALDANHA, Vicente. In: **Guia de Leitura: 100 leitores que você precisa ler**. Organização e edição de Léa Silvia dos Santos Masina. Porto Alegre: L&PM, 2007.

SARAMAGO, José. **O homem duplicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SEIXO, Maria Alzira. **Saramago e o tempo da ficção**. In: CARVALHAL, Tania e TUTIKIAN, Jane. **Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

SILVA, Denise Oliveira da. **A genialidade de Oscar Wilde em *O Fantasma de Canterville***. In: *Ao pé da letra*, 3.1: 47-51, 2001.

STRATHERN, Paul. **Virgínia Woolf em 90 minutos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato. **Luz e sombra na vida nacional: uma análise do Espelho em Machado e em Guimarães Rosa**. In: 11 COLE - Congresso de Leitura do Brasil, 1997, Campinas.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VALÉRY, Paul *apud* NITRINI, Sandra, **Conceitos Fundamentais**. In: _____. *Literatura Comparada. História, Teoria e Crítica*. São Paulo: EDUSP, 1997.

VEIGA, José Jacinto. **Objetos Turbulentos: contos para ler à luz do dia**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

VERNANT, Jean Pierre. **O Indivíduo na cidade**. In: *Indivíduo e Poder*. Lisboa: Edições 70, 1987.

VIEIRA, Antônio. **Sermão do Demônio mudo**. In: *Os Sermões*. São Paulo: Melhoramentos, 1963.

WILDE, Oscar. **O Retrato de Dorian Gray**. Tradução de Oscar Mendes. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

WILDE, Oscar. **Selected Letters of Oscar Wilde**. Ed by Rupert Hart-Davies. London: 1979

WOOLF, Virgínia. **Contos Completos: Virgínia Woolf**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.