



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL de LONDRINA

---

CÁTIA CRISTINA SANZOVO JOTA

**PARA ALÉM DO NÍTRATO DE PRATA:**  
ANÁLISE DO DUPLO ESPECULAR EM CONTOS DA  
LITERATURA OCIDENTAL

CÁTIA CRISTINA SANZOVO JOTA

**PARA ALÉM DO NITRATO DE PRATA:  
ANÁLISE DO DUPLO ESPECULAR EM CONTOS DA  
LITERATURA OCIDENTAL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, da Universidade Estadual de Londrina, como pré-requisito para obtenção do título de Doutor, elaborada sob a orientação da Professora Doutora Adelaide Caramuru Cezar.

Londrina  
2015

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central  
da Universidade Estadual de Londrina**

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**

J85p Jota, Cátia Cristina Sanzovo.

Para além do nitrato de prata : análise do duplo especular em contos da literatura ocidental / Cátia Cristina Sanzovo Jota. – Londrina, 2015.  
209 f.

Orientador: Adelaide Caramuru César.

Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina,  
Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em  
Letras, 2015.

Inclui bibliografia.

1. Contos – História e crítica – Teses. 2. Literatura ocidental – Teses.  
3. Duplo (Literatura) – Teses. 4. Espelhos – Teses. 5. Personagens literários  
– Teses. I. César, Adelaide Caramuru II. Universidade Estadual de Londrina.  
Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em  
Letras. III. Título.

CDU 82-34.09

CÁTIA CRISTINA SANZOVO JOTA

**PARA ALÉM DO NITRATO DE PRATA:**  
ANÁLISE DO DUPLO ESPECULAR EM CONTOS DA LITERATURA  
OCIDENTAL

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, da Universidade Estadual de Londrina, como pré-requisito para obtenção do título de Doutor.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientadora: Profa. Dra. Adelaide Caramuru  
Cezar  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Profa. Dra. Marisa Martins Gama-Khali  
Universidade Federal de Uberlândia - UFU

---

Profa. Dra. Loredana Limoli  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof. Dr. Adilson dos Santos  
Universidade Federal do Pará - UFPA

---

Profa. Dra. Claudia Camardella Rio Doce  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 17 de março de 2015

A Deus, “nosso Salvador, mediante Jesus Cristo,  
Senhor nosso, glória, majestade, império, soberania,  
antes de todas as eras, e agora,  
e por todos os séculos” (Judas 25)

A meu marido e minhas filhas,  
motivos pelos quais vale a pena  
contemplar o espelho todos os dias.

## AGRADECIMENTOS

A Deus. “Porque tudo é Dele, por Ele e para Ele. A Ele a glória pelos séculos!”  
(Romanos 11, 36).

À Professora Doutora Adelaide Caramuru Cezar, que foi muito além de sua função de orientadora, contaminando-me com sua paixão pela literatura, sempre me instigando a ultrapassar meus limites e romper as barreiras do comum.

A toda minha família, pelo apoio moral, emocional e financeiro.

A todos os professores, colegas do programa e também a todos os funcionários da UEL que contribuíram direta ou indiretamente para a realização deste estudo. Minha gratidão especial ao Professor Doutor Almir Correa, pelas preciosas críticas nas arguições do SEDA, e também aos Professores Doutores Adilson dos Santos e Loredana Límoli, cujos comentários na qualificação foram fundamentais para o aprimoramento da tese.

À CAPES, pelo incentivo financeiro.

A todos os futuros leitores deste trabalho, por garantir-lhe o sentido de existir.

*Meu quarto tem seis espelhos grandes. (...) Eles refletem a penteadeira, o tapete, as janelas... Como é vazio um espelho em que não estou! Quando eu falava, sempre dava um jeito para que houvesse um espelho em que eu pudesse me ver. Eu falava e me via falar. Eu me via como os outros me viam. Por isso, ficava acordada. (Com desespero): Meu rouge! Tenho certeza de que pintei mal. Mas não posso ficar sem espelho por toda a eternidade!*

(Sartre)

*“Um espelho”, ele disse, rouco, e então fez uma pausa e repetiu com mais clareza. “Um espelho? Como presente de Natal? Claro que não!”*

*“E porque não?”, exclamou o antiquário. “Por que não um espelho?”*

*Markheim olhava para o antiquário com uma expressão indefinível. “O senhor me pergunta por que não?”, disse ele. “Ora, olhe aqui – olhe bem dentro dele –, olhe para si mesmo! Gosta de olhar para isso? Não! Nem eu...nem homem nenhum”*

(Stevenson)

*O senhor, por exemplo, que sabe e estuda, suponho nem tenha ideia do que seja na verdade — um espelho? Demais, decerto, das noções de física, com que se familiarizou, as leis da óptica. Reporto-me ao transcendente. Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive, os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo.*

(Guimarães Rosa)

JOTA, Cátia Cristina Sanzovo. **Para além do nitrato de prata:** análise do duplo especular em contos da literatura ocidental. 2014. 209 f. Tese (Doutorado em Letras – Área de Concentração: Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina.

## RESUMO

Coisa de magia, símbolo por excelência. O espelho, longe de ser meramente um objeto refletor ou uma peça de decoração, transcende sua função reprodutora. Ele abre as portas do imaginário e instala-se no cotidiano do homem, no folclore popular, na cultura, na psicologia, na ciência, na filosofia e nas artes em geral. Desde o início, o homem procurou um meio de conhecer-se a si mesmo e encontrou no nitrato de prata o instrumento perfeito para tal empreendimento. Entretanto, conhecer-se implica uma das jornadas mais difíceis que qualquer ser humano pode tentar completar, pois conhecer-se é defrontar-se com um outro, ao mesmo tempo estranho e familiar. A literatura toma o espelho como mote a fim de expressar, por meio da palavra, esse caminho tortuoso percorrido pelo homem em busca de seu verdadeiro “eu”. Assim, objetivo da tese é levantar e discutir a hipótese de o espelho funcionaria como uma ferramenta extremamente eficaz para se desvendar o universo do personagem. Para tanto, foram selecionados sete contos da literatura ocidental para análise: “O espelho” (1885), de Anton Tchekov; “Cadáveres insepultos” (1893), de Aluísio Azevedo; “O forasteiro” (1921), de Howard Phillip Lovecraft; “A dama no espelho: uma reflexão” (1929), de Virginia Woolf; “O espelho” (1938), de Gastão Cruls; “Imagem” (1967), de Luiz Vilela; e “Espelho” (1983), de Marcio Barbosa. Dessa forma, a tese foi dividida em três capítulos. O primeiro é destinado ao estudo dessa entidade obscura que é o duplo. O segundo intenciona investigar o espelho e suas ramificações. Por fim, o terceiro capítulo objetiva apresentar a análise dos contos selecionados. Dentre os estudiosos que serviram de base teórica para a tese, tem-se Freud, Otto Rank, Umberto Eco, Edgar Morin, Julia Kristeva, Nicole Bravo, Sabine Melchior-Bonnet, Jean-Paul Sartre, Jean Pierre Vernant, entre vários outros. A conclusão é que a reflexão e a inversão proporcionadas pelo espelho possibilitam uma visibilidade maior da personagem, não só ao próprio personagem, mas também aos olhos do leitor. Além disso, conclui-se que quando o personagem se deixa dominar por seu duplo especular, o enredo torna-se cíclico e o desfecho irônico. Por outro lado, quando o personagem despoja-se de seu duplo, dá o primeiro passo na direção do conhecimento de si mesmo.

**Palavras-chave:** Duplo. Espelho. Personagem.



JOTA, Cátia Cristina Sanzovo. **Beyond the silver nitrate**: analysis of the specular double in short stories from Western literature. 2014. 209 p. Thesis (Doctorate in Literary Studies) – Universidade Estadual de Londrina.

### ABSTRACT

Magical object, the ultimate symbol. The mirror, far from being merely a reflecting object or a piece of decoration, transcends its reproductive function. It opens the doors of the imaginary and installs itself inside the daily life of men, their popular folklore, culture, psychology, science, philosophy and arts in general. From the beginning of times, mankind have searched for means of knowing one's self and found in the silver nitrate, the perfect instrument for such an undertaking. However, knowing one's self is one of the hardest journeys that any human being can try to accomplish, since knowing one's self is to face one's double, strange and familiar at the same time. Literature takes the mirror as *motif* in order to express, through words, this tortuous path taken by men. Thus, the aim of the thesis is raise and discuss the hypothesis that the mirror would function as an extreme effective tool to unveil the universe of the character. In order to achieve such goal, seven tales of Western literature have been selected for analysis: "O espelho" (1885), by Anton Chekhov; "Cadáveres insepultos" (1893), by Aluísio Azevedo; "O forasteiro" (1921), by Howard Phillip Lovecraft; "A dama no espelho: uma reflexão" (1929), by Virginia Woolf; "O espelho" (1938), by Gaston Cruls; "Imagem" (1967), by Luiz Vilela; and "Espelho" (1983), by Marcio Barbosa. Hence, the thesis was divided into three chapters. The first section aims to study this obscure entity that is the double. The second subdivision intends to investigate the mirror and its ramifications. Finally, the third chapter targets to present the analysis of the tales. Freud, Otto Rank, Umberto Eco, Edgar Morin, Julia Kristeva, Nicole Bravo, Sabine Melchio-Bonnet, Jean-Paul Sartre, Jean Pierre Vernant, among many others are the scholars who served as theoretical foundation for the thesis. The conclusion is that the reflection and the inversion furnished by the looking glass provide a broader visualization of the character, not only for the character himself, but for the eyes of the reader as well. Furthermore, it is possible to conclude that when the character let his double dominate, the plot becomes cyclical and the ending ironic. On the other hand, when the character wins his double, he takes the first step towards knowing himself.

**Key-words:** Double. Mirror. Character.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>2</b>	<b>O OUTRO DE SI MESMO: PONDERAÇÕES ACERCA DO DUPLO</b> .....	18
2.1	TANTO NA VIDA COMO NA MORTE: O DUPLO E SUAS ORIGENS.....	18
2.2	NO LIMIAR ENTRE O EU E O OUTRO: O DUPLO, SUAS FRONTEIRAS E RAMIFICAÇÕES.....	29
2.3	AS MIL E UMA FACETAS DO MESMO: O DUPLO E SUAS METAMORFOSES NA LITERATURA .....	42
2.3.1	Os Gêmeos.....	42
2.3.2	Os Sócios.....	44
2.3.3	A Criatura .....	47
2.3.4	Outros Desdobramentos .....	48
<b>3</b>	<b>ENTRE O DUPLO E A LITERATURA: ESPECULANDO O CRISTAL CATÓPTRICO</b> .....	55
3.1	O ESPELHO MÍTICO: PENSANDO O REFLEXO ESPECULAR DENTRO DA MITOLOGIA GREGA.....	55
3.1.1	O Espelho das Águas: Debruçando-se Sobre o Mito de Narciso.....	56
3.1.2	O Espelho no Olhar: Encarando Medusa .....	59
3.2	A TRANSCENDÊNCIA DO ESPELHO: DESCOBRINDO A ESPIRITUALIDADE CATÓPTRICA .....	61
3.3	A ESFINGE ESPECULAR: EXAMINANDO O ESPELHO E SEUS ATRIBUTOS .....	65
3.4	O NÍTRATO DE PRATA REFLETIDO NA PÁGINA ESCRITA: CONTEMPLANDO O ESPELHO DENTRO DA LITERATURA .....	74
3.4.1	Do Outro Lado do Espelho .....	74
3.4.2	Os Espelhos Mágicos .....	77
3.4.3.	Os Espelhos e a Poesia.....	80
3.4.4	Outros Espelhos.....	83

<b>4</b>	<b>O DUPLO ESPECULAR NOS CONTOS DA LITERATURA OCIDENTAL</b> .....	87
4.1	QUANDO O ESPELHO REFLETE O TEMPO .....	87
4.1.1	Análise de “O espelho” (1885), de Anton Tchekov.....	87
4.1.2	Análise de “Cadáveres insepultos” (1893), de Aluisio de Azevedo .....	98
4.2	QUANDO O ESPELHO NÃO SABE O QUE REFLETIR: ANÁLISE DE “IMAGEM” (1967), DE LUIZ VILELA .....	109
4.3	QUANDO O ESPELHO REFLETE O NEFANDO .....	118
4.3.1	Análise de “O forasteiro” (1921), de Howard Phillips Lovecraft .....	118
4.3.2	Análise de “O espelho” (1938), de Gastão Cruls.....	127
4.4	QUANDO O ESPELHO REFLETE O LADO DE DENTRO.....	135
4.4.1	Análise de “A dama no espelho: uma reflexão” (1929), de Virginia Woolf.....	135
4.4.2	Análise de “Espelho” (1983), de Marcio Barbosa .....	145
	<b>CONCLUSÃO</b> .....	157
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	167
	<b>APÊNDICES</b> .....	179
	APÊNDICE A “A dama no espelho: uma reflexão” (tradução nossa).....	180
	<b>ANEXOS</b> .....	184
	ANEXO A – “O espelho”, de Anton Tchekov.....	185
	ANEXO B – “Cadáveres insepultos”, de Aluisio de Azevedo .....	188
	ANEXO C – “Imagem”, de Luiz Vilela.....	195
	ANEXO D – “O forasteiro”, de Howard Phillips Lovecraft .....	198
	ANEXO E – “O espelho”, de Gastão Cruls.....	202
	ANEXO F – “Espelho”, de Marcio Barbosa.....	208

## 1 INTRODUÇÃO

*Para mim mesmo, sou anônimo; o mais fundo de meus pensamentos não entende minhas palavras: só sabemos de nós mesmos com muita confusão.*

(Guimarães Rosa)

“Eu sou um outro”, já dizia o poeta Rimbaud. O eu que é atravessado pela presença de um outro, alheio a esse eu – seu duplo – um dos dilemas mais instigantes do homem, permeando toda a história da civilização humana. Essa noção de duplicidade originou, no decorrer do tempo, indagações filosóficas, crenças populares e religiosas, estudos científicos, além de inúmeras obras de arte. Na filosofia, tem-se, por exemplo, o dualismo de Platão<sup>1</sup>. Na teologia, tem-se a criação do universo enquanto reflexo de Deus. A psicologia, de modo geral, também se debruçou sobre o fenômeno do duplo através dos estudos em torno da problemática da dupla personalidade. E no folclore, o duplo se reveste de superstições acerca da alma, que é associada ao reflexo especular, à sombra humana e ao nascimento de gêmeos. Mas é a literatura que dá vida e colorido ao duplo. Segundo a estudiosa Ana Maria Lisboa de Mello,

A literatura tem uma vocação especial pra tematizar o duplo, já que no ato de criar o autor se desdobra em narrador e, através de seus heróis, libera partes aprisionadas em si mesmo, que estão sob a máscara de um Eu particular, fixo no molde da personalidade. O imaginário do duplo enseja a liberação de medos e angústias reprimidas, dá vazão a sonhos de habitar espaços e tempos fantásticos, escapando à rotina sufocante do cotidiano (...) Enfim, é na alteridade, revelada em diferentes situações, que o eu descobre faces inusitadas de si mesmo (MELLO, 2000, p. 123).

Esta dualidade intrínseca ao universo humano ostenta uma natureza específica, sustentada por um conjunto de leis próprias e únicas. Tida como arquétipo e imagem, a representação do duplo, aparentemente patente e tangível, logo se revela escorregadia e instável. Uma inspeção mais cuidadosa denuncia seu caráter hieroglífico, que resiste aos sistemas organizacionais do real.

---

<sup>1</sup> Para Platão, o mundo é permeado pela dualidade. Dentro de sua concepção, a natureza e o universo sofrem ação de duas essências, princípios contrários e diversos: ideal x real, espírito x matéria, corpo x alma, ser e dever-se.

Tudo isto é decorrência do fato de que todo homem sabe o que é ser humano e, no entanto, ser humano permanece como um grande ponto de interrogação para o homem: “Quem sou eu? De onde vim? Para onde vou? Como me encaixo no universo? Como posso me relacionar com o outro? Como o outro me vê? Será que só por pensar eu realmente existo? Qual a finalidade dessa existência?” e tantas outras proposições poderiam ser feitas. Uma das características mais marcantes da espécie humana é sua curiosidade, “estamos sempre virando a esquina, imaginando o que há para além do horizonte, abrindo a caixa de Pandora” (PENDERGRAST, 2003, p. 2)<sup>2</sup>.

E é precisamente para uma das formas com qual o fenômeno do duplo pode se revestir – a imagem refletida pelo espelho – que o homem invariavelmente se volta, na tentativa de encontrar respostas e satisfazer sua curiosidade. Isto acontece principalmente porque o poder do reflexo especular, desde os primórdios e sob diversos formatos culturais, permite ao homem apropriar-se de sua humanidade com artifícios atrelados às conjunturas do imaginário.

É impossível estabelecer com precisão quando exatamente o primeiro espelho artificial foi confeccionado. É evidente que foi apenas uma questão de tempo até que o homem fizesse a conexão lógica entre o poder de reflexão das águas com outras superfícies refletoras. Os primeiros espelhos artificiais, encontrados por arqueólogos, datam de “aproximadamente 6.200 a.C. em Çatal Hüyük (perto de Konya, Turquia), onde eram feitos de obsidiana polida, um vidro natural preto criado durante erupções vulcânicas” (PENDERGRAST, 2003, p. 3)<sup>3</sup>.

No entanto, existem outras hipóteses. Foram descobertos também uma “laje de selenita com traços de madeira ao redor, que poderia ter sido uma moldura, e um disco de ardósia. Ambos foram encontrados em El-Badari, no Egito, e datam de aproximadamente 4.500 a.C.” (PENDERGRAST, 2003, p. 3)<sup>4</sup>. Ainda no Egito, datado do mesmo período, pesquisadores acharam “um pedaço refletor de mica dotado de um buraco, presumidamente para suspensão na parede” (PENDERGRAST, 2003, p. 3)<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> (...) *we are always turning the next corner, wondering what is over the horizon, opening Pandora's box.* (Esta e todas as demais citações deste livro são tradução nossa)

<sup>3</sup> (...) *around 6200 B.C.E., at Çatal Hüyük (near Konya, Turkey), were made of polished obsidian, a natural black glass created during volcanic eruptions.*

<sup>4</sup> (...) *a slab of selenite, with traces of wood around it that may have been a mirror frame, and a disk of slate. Both were found in El-Badari in Egypt and date from 4500 B.C.E.*

<sup>5</sup> *A reflexive piece of mica pierced with a hole, presumably for suspension from a wall*

Apesar destas descobertas arqueológicas, o espelho não era um artefato muito comum. O cristal especular ganhou mais popularidade a partir do Renascimento, quando surgiram os primeiros objetos de vidro laminados por prata, tal qual são fabricados atualmente. O espelho ocupa lugar de destaque na história do homem e é considerado uma das grandes invenções de todos os tempos. Não é de se surpreender que o filósofo Vilém Flusser afirma ser possível enfocar toda a história do pensamento humano sob o ponto de vista do espelho:

São Paulo diz que as criaturas são espelhos que refletem Deus. O empirismo iluminista concebe o intelecto como espelho da natureza. O criticismo de Kant é uma revolta contra o espelho e condena o conhecimento especulativo. Para Hegel é o fluxo da realidade um contínuo espelhar de espelhos contrapostos em ângulos, e a dialética é o pensamento especulativo. Finalmente, Wittgenstein concebe a língua e a realidade como dois espelhos pendurados em paredes opostas num quarto vazio (FLÜSSER, 1998, p. 67).

Também não é nenhuma surpresa o fato de o espelho fazer parte do livro *A história do Mundo em 100 objetos* (2011), no qual o diretor do Museu Britânico lista a peça como sendo um dos cem artefatos mais importantes da história da humanidade<sup>6</sup>.

Para Umberto Eco o espelho é uma prótese no sentido que aumenta ou reduz a extensão do campo visual do ser humano. O linguista italiano acrescenta que o cristal catóptrico é um canal. Sendo apenas um “canal-prótese”, por que o espelho desperta tanto interesse? A resposta proposta por Eco é que “a magia dos espelhos consiste no fato de que sua extensividade-intrusividade não somente nos permite olhar melhor o mundo como também ver-nos como nos veem os outros: trata-se de uma experiência única e a espécie humana não conhece outras semelhantes” (ECO, 1989, p. 18). O estudioso garante que o artefato especular oferece uma duplicata absoluta de tudo que é posicionado a sua frente:

---

<sup>6</sup> Em *A história do Mundo em 100 objetos*, Neil MacGregor, diretor do Museu Britânico, relaciona uma série de artefatos, todos de diferentes momentos da história humana, os quais tiveram importância fundamental para o homem. Há mais de 250 anos o Museu Britânico reúne peças de todas as regiões do planeta. A finalidade do livro é contar a história da humanidade a partir de cem objetos que fazem parte das aquisições do museu. O espelho mencionado pelo livro é um espelho de bronze em forma circular que foi atirado em um chafariz de um templo há mais ou menos novecentos anos no Japão.

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: esta virtual duplicação dos estímulos (...), este roubo da imagem, essa tentação contínua de considerar-me um outro, tudo faz da experiência especular uma experiência absolutamente singular, no limiar entre percepção e significação (ECO, 1989, p. 20).

Desde modo, o espelho é o lugar do outro, uma vez que sua função primeira é a de possibilitar a auto-observação, de tornar possível ao sujeito vislumbrar-se exatamente como os outros o veem, ou ainda de permitir ao indivíduo imaginar-se como outro. Esta experiência do auto reconhecimento pressupõe certo grau de senso crítico. Assim, o artefato especular apresenta-se diverso para cada pessoa que o observa, como ilustra Eco: “Se as imagens do espelho tivessem que ser comparadas às palavras, estas seriam iguais aos pronomes pessoais: como o pronome eu, que se eu mesmo pronuncio quer dizer ‘mim’, e se uma outra pessoa o pronuncia quer dizer aquele outro” (ECO, 1989, p. 21). O espelho, nesse sentido, autoriza tanto um distanciamento (“Então é assim que sou visto”) quanto uma aproximação consigo mesmo (“Então, é assim que sou”). Nem sempre o processo é bem sucedido, pois procurar-se é deparar-se com um outro, desconhecido e perturbador.

Como já citado acima, várias áreas do conhecimento investigam o duplo e, mais especificamente, o reflexo especular. E a literatura? Como o espelho funciona no texto literário? O objetivo geral deste trabalho é, destarte, analisar o duplo enquanto reflexo especular dentro de contos da literatura ocidental. A imagem refletida remete inevitavelmente à imagem de um referencial. No caso da literatura, esse referencial seria a personagem. De acordo com Antonio Candido,

graças aos recursos de caracterização (isto é, os elementos que o romancista utiliza para descrever e definir a personagem, de maneira a que ela possa dar a impressão de vida, configurando-se ante o leitor), graças a tais recursos, o romancista é capaz de dar a impressão de um ser ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza (CANDIDO, 1998, p. 56).

A presente tese ambiciona, deste modo, levantar e discutir a hipótese de que, através do artefato especular, essa riqueza, essa contradição e essa infinidade citadas pelo estudioso brasileiro tornam-se percebíveis dentro dos contos em questão, pois o

espelho funcionaria como um decodificador do mundo da personagem. Seus pensamentos, anseios, frustrações, ações, sua essência e sua aparência. Enfim, seu “eu” de dentro e de fora. O espelho seria uma “metonímia perfeita de um duplo que se esconde no instrumento e o revela. Presença intermitente, expressão de narcisismo, lugar de uma imagem cujo destaque jamais deixa de existir (...)” (MARTINHO, 2014). Plural e polissêmico, o nitrato de prata ofereceria em cada semblante perdido e inesperadamente restaurado uma oportunidade inestimável para se desvendar a personagem.

A hipótese, dessa maneira, demanda uma investigação acerca do modo como o espelho opera enquanto engrenagem na caracterização da personagem que nele se contempla. Assim, a tese aspira demonstrar que as próprias propriedades físicas e simbólicas do nitrato de prata são as responsáveis pelo desempenho do espelho na composição da personagem.

O artefato especular reflete, isto é, torna visível uma réplica da personagem que se posiciona frente a ele. Este duplo proveniente do espelho revela uma entidade que é extremamente semelhante e, ao mesmo tempo, diferente daquele que é duplicado. E esta diferença surge para desnudar as facetas ocultas da personagem, aspectos desconhecidos que nem mesmo a própria personagem poderia imaginar possuir.

Outra propriedade essencial do espelho, a qual está intimamente ligada ao poder de reflexão do cristal catóptrico, é a capacidade de inverter a imagem que lhe é imposta. Flusser lembra que o espelho é um ser em oposição na medida em que, devido ao nitrato de prata que o recobre, não permite que nada o atravesse, impedindo a passagem direta da imagem por sua superfície. Ele devolve tudo que incide sobre ele, porém, de maneira invertida. Daí seu caráter de oposição. Este antagonismo latente gera um conflito no sujeito. Instaura-se um combate entre o “eu” mais profundo do indivíduo, o “eu” que o indivíduo idealiza ser e o “eu” que o indivíduo presentemente crê ser e/ou aparecer para o outro.

Os resultados dessa relação conflituosa entre aquele que é duplicado e seu duplo podem não ser positivos, culminando até mesmo em tragédia. O estudo desta interação também pode fornecer informações valiosas para se conhecer a personagem, pois através de suas ações e pensamentos relativos ao duplo especular, é possível extrair subsídios para se delinear a personagem. A tese pretende, assim, analisar o desenrolar



desse convívio entre aquele que é duplicado e seu duplo, bem como os resultados desse relacionamento.

Esse processo de reflexão e inversão de imagens, por sua vez, está estreitamente conectado ao aspecto simbólico do espelho relativo à especulação. O aparecimento do duplo especular e o conflito de imagens que ele suscita leva o personagem a estranhar-se, a sondar-se, levantando interrogações que muitas vezes o espelho não pode responder, apenas retorná-las ao observador, desembocando em uma obsessão paralisante pelo artefato catóptrico. O espelho, dessa forma, divulgaria não apenas a exterioridade, mas sim “seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério” (CANDIDO, 1998, p. 60).

Para tanto, a tese será dividida em dois capítulos teóricos e um capítulo destinado às análises dos contos selecionados. O primeiro capítulo teórico será destinado às teorias concernentes ao fenômeno do duplo. Em um primeiro momento, o capítulo almeja demonstrar as origens do duplo, perpassando pela esfera religiosa e mitológica a fim de chegar até sua ligação com a morte. Nesse ponto, quatro teóricos roubam a cena: Otto Rank, Sigmund Freud, Michel Guiomar e Edgar Morin. Todos eles estabelecem uma ponte entre o medo da morte e a aparição do duplo.

O duplo dentro de uma obra literária pode assumir os mais variados formatos, podendo ser um sócia da personagem ou uma alteração de ordem psíquica, uma transformação de comportamento que acontece na mente da personagem, como é o caso da maioria dos duplos especulares. O duplo, dessa maneira, origina-se necessariamente a partir de um indivíduo com o qual se identifica, adquirindo, todavia, existência própria. As afinidades são manifestas, mas nem sempre esse duplo possui uma existência real, podendo ser somente produto da imaginação de seu referencial, inquietando-o. Devido a esta variedade de formas que o duplo pode ostentar, é mister traçar uma definição do duplo e aqui o capítulo encontra repouso em estudiosos como Ana Maria Lisboa de Mello, Julio França, Vladimir Troubetzkoy, Julia Kristeva, entre outros.

Ainda insistindo em uma tentativa de teorização acerca do duplo, surgem outros aspectos que merecem atenção. Dessa forma, o capítulo focaliza teóricos que sugerem uma tipologia em torno do duplo. São eles: Nicole Bravo, Carla Cunha, Juan Bargalló Carraté e Yves Pélicier.

Outro aspecto de suma importância em relação ao duplo é justamente sua duplicidade e seu íntimo envolvimento com os conceitos de antagonismo, dualismo e ambivalência. Nesse sentido, os estudos de Yves Pélicier, Pierre Jourde & Paolo Tortonese, Eduardo Kalina & Santiago Kovadloff, Carl Francis Keppler e Juan Bargalló Carraté encabeçam os apontamentos.

Para finalizar o capítulo, com intuito principalmente ilustrativo e complementar, são listados e brevemente comentados diversos contos e romances, de variados autores e escritos em diferentes épocas, os quais trazem o duplo como tema.

O segundo capítulo teórico da tese será desenvolvido em torno do espelho. O capítulo tem início com a mitologia. Apesar de não ser o alvo da presente tese aprofundar-se nas definições e conceitos relativos aos mitos, um olhar mais atento em Narciso e em Medusa faz-se necessário enquanto ferramenta auxiliadora na empreitada de desvendar o nitrato de prata, uma vez que o duplo especular é a espinha dorsal de ambos os mitos. O intuito é analisar quais as relações entre as interpretações dos referidos mitos e o espelho, a fim de que estas possam fornecer informações que possibilitem uma melhor compreensão do funcionamento da ligação entre o ser humano e seu reflexo. Para tanto, o embasamento teórico acerca dos referidos relatos mitológicos recairá sobre os estudos de Jean Pierre Vernant, Junito de Souza Brandão, entre outros.

Não só a mitologia, mas também a religião em geral ancora o artefato catóptrico. São notórias as passagens bíblicas escritas pelos apóstolos Paulo e Tiago acerca do espelho. Assim, o capítulo traz um sucinto parecer sobre as analogias usadas pelos dois cristãos. Além disso, o capítulo conta ainda com uma apreciação acerca do sermão de Padre Antonio Vieira, cujo ponto central é o espelho e seus efeitos negativos na vida das religiosas. Algumas observações de Platão concernentes ao cristal catóptrico também servem de suporte para análise da transcendência do espelho.

O nitrato de prata não pode ser dissociado do olhar. Sem ele, o espelho é inválido. Dessa forma, o capítulo procura esclarecer essa ligação através do pensamento do filósofo Jean Paul Sartre, acrescido de algumas ressalvas pontuais de Roland Barthes.

E, por fim, o segundo capítulo teórico é finalizado com sucintos comentários acerca de obras literárias de diversos gêneros, autores e épocas, nas quais o espelho adquire papel bastante significativo. A intenção é, novamente, ilustrar como o

espelho é trabalhado dentro de outros textos que não aqueles pertencentes ao escopo da tese.

O derradeiro capítulo será destinado à análise dos contos elegidos. O principal critério para seleção dos textos reside na marcante presença do espelho na narrativa, a ponto de sua ausência impossibilitar o desenvolvimento do enredo. Outro critério é que a narrativa estabeleça uma interação relevante entre a personagem que é refletida e seu duplo, isto é, foram excluídas estórias nas quais o espelho é meramente um objeto integrante do espaço onde se desenrola a trama. Além disso, a preferência foi concedida a contos pouco examinados, a fim de convergir o trabalho para um caminho de maior originalidade.

Assim, a seleção é constituída dos seguintes contos: “O espelho” (1885), de Anton Tchekov; “Cadáveres insepultos” (1893), de Aluísio Azevedo; “O forasteiro” (1921), de Howard Phillip Lovecraft; “A dama no espelho: uma reflexão”<sup>7</sup> (1929), de Virginia Woolf; “O espelho” (1938), de Gastão Cruls; “Imagem” (1967), de Luiz Vilela; e “Espelho” (1983), de Marcio Barbosa.

Apesar de apresentar uma metodologia multidisciplinar, ou seja, de buscar embasamento teórico em outras áreas do conhecimento, como filosofia, história, psicologia, sociologia, teologia e artes cênicas, os teóricos aqui abordados foram admitidos por tecerem seus apontamentos tendo obras literárias como ponto de partida ou por estabelecerem vínculo estreito com a literatura de alguma forma, de maneira a enriquecer o exame dos contos propostos. O objeto de estudo da tese é, contudo, a literatura e nenhum outro.

Enfim, procura-se com este estudo lançar luz a contos e autores pouco considerados pelo mundo acadêmico, com a finalidade de enriquecer futuras pesquisas e, assim, talvez expandir um pouco mais o leque de possibilidades que a literatura tem a oferecer. Basta, agora, “fazer de conta de que é possível atravessar (...) de alguma maneira. Vamos fazer de conta de que o espelho ficou macio, como gaze, para podermos atravessá-lo” (CARROLL, 2002, p. 138), e ver o que tem do lado de lá, para além do nitrato de prata.

---

<sup>7</sup> “*The lady in the looking glass: a reflection*” (tradução nossa). Todas as demais referências e citações a este conto são tradução nossa.

## 2 O OUTRO DE SI MESMO: PONDERAÇÕES ACERCA DO DUPLO

*(...) não olhara no espelho uma só vez. Não era abstenção deliberada, não tinha motivo; era um impulso inconsciente, um receio de achar-me um e dois, ao mesmo tempo (...)*

(Machado de Assis)

Ser um e ser outro, eis o coração do fenômeno da duplicidade. Segundo Charles Kiefer, o duplo figura entre as coisas mais pavorosas por ser justamente a mais banal: “o *Döppelgänger*, o duplo de antiga tradição, o inconcebível e abominável Outro-igual-ao-mesmo” (KIEFER, 1995, p. 35). Por envolver profundos problemas humanos como alma, identidade, espiritualidade, e também por invariavelmente culminar em uma complexa luta interior, o duplo é um assunto que vem intrigando o homem desde que o mundo é mundo, ou até mesmo antes disso, como será demonstrado a seguir.

### 2.1 TANTO NA VIDA COMO NA MORTE: O DUPLO E SUAS ORIGENS

Pode-se dizer que a origem do duplo tem suas raízes bem anteriores ao próprio nascimento do cosmos, pois Deus, “consciência absoluta, cria o universo para nele se refletir. A cosmogênese já implica a ideia de desdobramento” (MELLO, 2000, p. 112). Deus institui ordem ao caos através de uma separação dual entre luz e trevas. Além disso, a própria fundamentação da doutrina cristã alude ao conceito do duplo. Deus criou o primeiro homem (Adão) à Sua imagem e semelhança, deu-lhe um paraíso por morada e domínio sobre todo o restante da criação. Adão vivia uma vida feliz e plena. Entretanto, o homem transgrediu a lei divina e, por isso, foi expulso do Jardim do Éden e separado da presença de Deus para sempre. Decaído, pecador e forçado a trabalhar para ganhar o sustento que antes lhe era gratuito, Adão condenou toda a humanidade à maldição eterna.

Deus, todavia, enviou Seu Filho Jesus Cristo, para remissão das deficiências humanas. Submisso e imaculado, Emanuel veio ao mundo para salvar o homem. Assim, fica claro que Jesus Cristo é o duplo de Adão: “Por sua desobediência, o primeiro Adão introduziu o pecado e a morte, mas, por sua obediência, o segundo Adão, Cristo, reintroduziu a graça e a vida eterna” (FERREIRA, 1997, p. 513).

O próprio Salvador é em sua essência um ser dúbio, portador de duas naturezas: a humana e a divina. Jesus Cristo era Deus, pois tinha o gene de Seu Pai e, simultaneamente, era homem, “tinha corpo humano, tendo nascido de mulher. Ele experimentou dor, cansaço e todas as outras sensações físicas comuns ao homem” (FERREIRA, 2007, p. 513). Adão foi aquele que separou. Jesus foi aquele que reconciliou. Em Adão, a maldição. Em Jesus, a redenção: “Por conseguinte, assim como pela falta de um só resultou a condenação de todos os homens, do mesmo modo, da obra de justiça de um só, resultou para todos os homens justificação que traz a vida” (Romanos 5: 18).

O Criador estabelece ainda outro padrão duplice ao formar o primeiro casal: masculino versus feminino. No princípio, Adão era só e essa solidão não agradava a Deus, a própria índole divina de completude e totalidade certamente não era compatível com tal isolamento. Desse modo, Deus criou a mulher a partir do homem para que fossem uma só carne, mesmo sendo dois:

Então Iahweh Deus fez cair um torpor sobre o homem, e ele dormiu. Tomou uma de suas costelas e fez crescer carne em seu lugar. Depois, da costela que tirara do homem, Iahweh Deus modelou uma mulher e a trouxe ao homem.

Então o homem exclamou:

“Esta, sim, é osso dos meus ossos

e carne da minha carne!

Ela será chamada ‘mulher’,

porque foi tirada do homem!”

Por isso um homem deixa seu pai e sua mãe, se une à mulher, e eles se tornam uma só carne (Gênesis 2: 21-24).

Similar relato é observado em *O banquete*, escrito por volta de 380 a.C. por Platão. Em determinado momento do diálogo, Aristófanes conta que a natureza humana primitiva “era diferente. Para começar, a humanidade compreendia três sexos, não apenas dois, o masculino e o feminino, como agora. O andrógono era, então, quanto à forma e quanto à designação, um gênero comum, composto de macho e fêmea” (PLATÃO, 2012, p. 62). A configuração corpórea desses seres também era diferenciada, pois eram um “todo esférico” e cada um deles “era provido de quatro mãos, movia-se com igual número de pernas. Um pescoço torneado sustinha dois rostos, semelhantes em

tudo. Um era a cabeça em que se opunham dois rostos. Os corpos ostentavam quatro orelhas e um par de genitais” (PLATÃO, 2012, p. 63).

Tais seres, em sua arrogância e presunção, resolveram enfrentar os deuses empreendendo uma escalada até os céus para reivindicá-lo, projeto extremamente hostil aos olhos divinos. As divindades, por sua vez, decidiram que essa raça humana de outrora deveria ser punida por tamanha insolência. A penalidade definida por Zeus tinha o propósito não só de castigar a audácia do ser humano, mas também enfraquecê-lo. Assim declarou o soberano do Monte Olimpo:

Seccionarei agora cada um em dois e para torná-los mais fracos e mais prestativos a nós, visto que serão mais numerosos”. Com esse decreto, Zeus cortou os homens em dois (...) A cada golpe, Apolo, sujeito a ordens virava o rosto e o pescoço na direção do corte com o objetivo de tornar mais ordeiro o homem ciente de sua própria mutilação (PLATÃO, 2012, p. 65).

Os seres humanos, agora cindidos, tentam desesperadamente unir-se novamente às suas metades ausentes: “morriam de fome e inércia porque não queriam fazer nada separadamente” (PLATÃO, 2012, p. 65). Vendo a agonia do homem, Zeus interferiu e, rearranjando os órgãos reprodutores, possibilitou ao ser humano gerar outro ser humano e assim, constituir família. “Cada um de nós é, portanto, a metade complementar de outro (...) dois formando um” (PLATÃO, 2012, p. 67).

Na mitologia a presença do duplo é ainda observada na estória de Dionísio, deus do vinho. Zeus violentou Perséfone, esposa de seu irmão Hades, quando ela ainda era virgem. Como fruto dessa união, mirando-se em um espelho, Perséfone deu à luz a Zagreus, que nasceu em forma de touro. Hera (esposa legítima de Zeus), ciumenta, persuadiu os Titãs a atacarem o deus infante enquanto ele se distraía com um espelho. Não só os Titãs o despedaçaram como também comeram os pedaços do seu corpo. O coração, porém, foi resgatado pela deusa Atená que o entregou a Zeus.

Cadmo, rei e fundador de Tebas, foi casado com Harmonia, filha de Ares e Afrodite. Eles tiveram vários filhos, dentre eles, a princesa Sêmele, a qual Zeus tomara por amante. Com o coração de Zagreus em mãos, o soberano do Olimpo fez uma poção e com ela engravidou Sêmele para que ela pudesse trazer ao mundo uma reencarnação de Zagreus. Ocorreu que Hera, furiosa com mais uma traição de Zeus,

disfarçou-se de ama e instigou Sêmele a pedir a seu amante (caso ele fosse o verdadeiro Zeus) que viesse ter com ela vestido em todo seu esplendor. Sêmele, então, pediu que Zeus atendesse a um pedido seu, sem saber qual seria. Ele concordou e quando soube do que se tratava imediatamente se arrependeu. Uma vez concedido o pedido, teria que cumpri-lo. O deus voltou ao Olimpo e colocou suas vestes maravilhosas, já sabendo o que ocorreria. De fato, o corpo mortal de Sêmele não foi capaz de suportar toda aquela magnificência, e a princesa acabou morrendo carbonizada. Zeus retirou do fogo a criança abortada no sexto mês de gestação e costurou-o em sua coxa. No momento oportuno, Zeus desfez os pontos da sutura e Dionísio nasceu.

Quando cresceu, Dionísio foi viver em “uma gruta com rica vegetação entrelaçada por galhos de videira com cachos de uva” (OLIVEIRA, 2009, p. 229). Da planta, o jovem deus aprendeu a preparar uma saborosa bebida embriagante (vinho). O líquido, entretanto, tinha o poder de fazer com que seus consumidores alternassem estados de relaxamento e consternação. Dionísio, da mesma forma que seu símbolo, ficou conhecido por sua natureza dúplice, pois ao mesmo tempo em que traz a alegria, pode facilmente inspirar a fúria e o descomedimento. “Essa proposta desagradava os legisladores que, no controle de tudo e de todos em nome dos déspotas deuses olímpicos, principalmente o deus Apolo, primavam pela busca do equilíbrio e eram contrários aos desregramentos e excessos” (OLIVEIRA, 2009, p. 229).

Como se pode notar, o duplo é intrínseco ao ato criador/gerador, não só dentro do aspecto simbólico sustentado pela religião e pela mitologia, mas também a duplicidade está radicada no próprio “sistema de viver”, está na própria existência de tudo que é vivo: na reprodução de uma nova forma de vida, a célula se “multiplica, não se divide; constrói uma réplica semelhante a si mesmo. Não se trata de uma divisão, mas sim do fabrico do duplo (...) A este fenômeno foi dado o nome de duplicação” (MORIN, 1970, p. 17). A geração de qualquer vivência, portanto, passa obrigatoriamente pela geminação.

A vida, porém, não é eterna. Ela está sujeita, devido a sua organização físico-química, “a um princípio de degradação, de desintegração e de dispersão irrevogável” (MORIN, 1970, p. 9). E a esse fim totalizador e irremediável da vida denomina-se morte. Poucas coisas aterrorizam mais a espécie humana do que ela. Deste

modo, grandes estudiosos da psicologia conclamam que o duplo apresenta origens fortemente enraizadas no medo da morte.

O medo, de acordo com Howard Phillips Lovecraft, escritor americano, em seu único livro não ficcional denominado *O horror sobrenatural em literatura* (1927), é a emoção “mais antiga e mais forte da humanidade” (LOVECRAFT, 2008, p. 13). Segundo o autor, o medo do desconhecido é uma das mais antigas sensações do homem, pois este, “sendo também o imprevisível, tornou-se, para nossos ancestrais primitivos, uma fonte terrível e onipotente das benesses e calamidades concedidas à humanidade por razões misteriosas” (LOVECRAFT, 2008, p. 15) que fogem ao controle e à compreensão humana. O escritor ressalta que, embora o desconhecido venha encolhendo progressivamente devido ao avanço da tecnologia e do conhecimento humano, existe ainda um “reservatório infinito de mistério” que

engolfa a maior parte do cosmo exterior, enquanto um vasto resíduo de associações poderosas herdadas se agarra a todos os objetos e processos que um dia foram misteriosos, por melhor que possam hoje ser explicados. E, mais que isso, existe uma fixação fisiológica real dos velhos instintos em nosso tecido nervoso que os tornaria misteriosamente operantes mesmo se a mente consciente fosse purgada de todas fontes de assombro (LOVECRAFT, 2008, p. 15).

Compulsória e incompreensível, a morte é indubitavelmente listada como o maior enigma de que se tem notícia, já que ciência nenhuma, ser humano nenhum, conseguiu até a hoje desvendar completamente seus segredos. E como todo elemento desconhecido, a incerteza e o perigo proeminentes acompanham todo e qualquer aspecto atinente à morte. Deduz-se, portanto, ser totalmente natural que o homem procure desesperadamente um meio de contornar o tão temível fim. Como já foi dito acima, as disposições místicas e espirituais do ser humano indicam ser o duplo fator primordial na geração de vida, assim é quase inevitável a apropriação deste como sendo uma saída para a problemática da morte.

Otto Rank, em seu ensaio intitulado *O duplo* (1914), assinala que a temática do duplo tem “suas raízes no passado remoto, aparecendo no ‘folk-lore’, nas superstições e em antigos costumes religiosos” (RANK, 1939, p. 7). O ensaísta, inspirado pelo filme de Hans Heinz Ewers denominado *O Estudante de Praga* (1913), tem por



finalidade descrever e inquirir o desenvolvimento do duplo enquanto tema literário sob um prisma psicológico. O filme conta a estória de Balduino, um jovem inconsequente que perdeu toda sua fortuna com frivolidades e que, desgostoso da vida, vende seu reflexo a um velho misterioso homem cujo nome era Scapinelli. A venda tem o propósito de levantar fortuna para ser digno de admissão no círculo social de uma condessa pela qual se apaixonara. Seu reflexo, porém, literalmente salta do espelho e acompanha o protagonista por todo lado, aterrorizando-o ao ponto de quase levá-lo à loucura. Balduino tenta freneticamente fugir de seu reflexo, mas é inútil. Em um acesso de raiva, dispara tiros contra seu duplo. A felicidade do livramento dura apenas até o protagonista perceber que, na verdade, é a sua camisa que está embebida de sangue.

Baseado no conto “As Aventuras da noite de São Silvestre” (1816), de E.T.A. Hoffmann; com uma forte influência de “William Wilson” (1839), famoso conto de Edgar Allan Poe; e de “A maravilhosa história de Peter Schlemihl” (1814), escrita por Adelbert von Chamisso; a película remete à tradição literária do romantismo, com seus personagens agoniados, a veneração à natureza e o aparecimento arrepiante do sobrenatural. O filme foi considerado divisor de águas no cinema alemão por trazer várias inovações cinematográficas, contribuindo para a boa recepção do longa metragem. Todavia, o sucesso bombástico de *O estudante de Praga* deve-se principalmente às cenas com o *doppelgänger*. A atuação de Paul Wegener<sup>8</sup> foi ovacionada pela crítica e aplaudida pelo público. O grande *motif* de *O estudante de Praga* é a problemática da dissociação do eu, representada pela perda do reflexo especular, servindo perfeitamente de introdução para Rank estabelecer seus objetivos: demonstrar como o tema do duplo “analisado, nada mais é do que o problema da morte que ameaça constantemente a personalidade” (RANK, 1939, p. 16).

O psicanalista austríaco assegura, combinando a análise das crenças e superstições populares provenientes dos quatro cantos do mundo com o exame de obras literárias, que o duplo tem sua procedência na crença primitiva cujo cerne consiste em defender-se da morte e garantir a imortalidade do ser mesmo depois do corpo ter perecido. Dessa forma, Rank acredita ser a sombra, o reflexo especular, o retrato, e os gêmeos, manifestações representativas do anseio arcaico do ser humano em resguardar-se

---

<sup>8</sup> Paul Wegener (1874 – 1948) foi o ator alemão que encenou a primeira versão de *O estudante de Praga*. Cineasta, diretor e escritor, Wegener foi um dos pioneiros no cinema expressionista germânico.

do aniquilamento do “eu”. A alma torna-se, por conseguinte, um dos primeiros duplos do homem. Rank ressalta que, no entendimento de Homero, “o homem tem uma existência dualista, uma visível outra invisível que se desprende apenas depois da morte – essa não é outra senão a alma” (RANK, p. 97). Assim, o ser humano carrega dentro de si um hóspede insólito: sua própria psique.

Com o progresso civilizatório, o duplo adquiriu intrínseca ambivalência na medida em que seu caráter protetor passa a configurar também uma ameaça no sentido de ser um “terrível mensageiro da morte” (RANK, 1939, p. 125), isto é, o duplo transformou-se naquele que pressagia a extinção. Essa ambiguidade pode ser evidenciada principalmente nas estórias cujos protagonistas são assassinados por seu duplo, uma vez que tal extermínio “equivale ao suicídio, porque destrói, juntamente com a sua personalidade corporal, o portador de sua imortalidade” (RANK, 1939, p. 104). Os povos antigos acreditavam que somente a morte natural possibilitaria o desprendimento da alma imortal, como uma espécie de transição de uma vida à outra. O homicídio, portanto, acabaria totalmente com as chances do homem em sobreviver à morte.

Em *O estudante de Praga*, por exemplo, a paranoia do protagonista por ser seu próprio par funde-se com essa credence popular de que para a sobrevivência da alma, esta deve ser separada de seu dono, um procedimento extremamente arriscado, pois o processo pode resultar em desastre. Balduino, amedrontado por seu duplo que, apesar de independente, não deixa de ser uma porção de sua personalidade, tenta alucinadamente alforriar-se desse outro eu, de modo que, furioso e alienado, atira em seu perseguidor, o que resulta, conseqüentemente, em um ferimento fatal a si próprio. A necessidade esmagadora de controlar seu próprio destino e retomar sua identidade é tão grande que faz com que o herói se volte e ataque seu duplo, ainda que isso signifique agredir a si próprio.

Rank acrescenta que o significado do duplo enquanto alma imortal está intimamente ligado ao “amor à própria personalidade” (RANK, 1939, p. 124). Não só o aspecto desconhecido da morte assombra o sujeito, mas também a ideia de desaparecer por completo. Deixar de existir totalmente é inadmissível ao ser humano, a afeição por si mesmo impossibilita ao indivíduo aceitar a eliminação generalizada de seu ser. Rank ressalta ainda que esse afeto exacerbado a si mesmo impede também o sujeito de amar. O autor procura atestar sua observação ratificando que, na maioria das estórias cujo tema é a

dissociação do eu, o duplo constantemente refreia o avanço de qualquer relacionamento qual aquele que é duplicado tenta desenvolver.

Em *O estudante de Praga*, o *doppelgänger* surge geralmente nos momentos em que Balduino está com sua amada – na sacada do castelo do conde, quando os dois começam a se aproximar; no cemitério, evitando o primeiro beijo do casal – assim, o duplo frustra toda e qualquer ação do protagonista direcionada a um relacionamento amoroso. À medida que a condessa passa a retribuir a afeição de Balduino, fortalecendo cada vez mais os laços entre ambos, as aparições de seu duplo tornam-se mais frequentes e mais agressivas: o *doppelgänger*, passando-se por Balduino, assassina em duelo o barão de Waldis-Schwarzenberg, com quem Balduino, a pedido do pai da condessa, prometera não duelar; senta-se à mesa de jogo com o estudante e desafia-o a jogar pela própria vida; e, por fim, persegue o herói pelas ruas da cidade até o culminante confronto no qual Balduino atira na aparição, matando a si próprio.

Rank assinala também que o amor exagerado a si mesmo monopoliza todo o tempo e disposição de praticamente todos os protagonistas das histórias sobre o duplo. O protagonista da novela *O retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde, por exemplo, revela que sua personalidade lhe parece tão pesada e causa tamanha fadiga que acaba por usurpar todo o entusiasmo reservado para um relacionamento amoroso. Dessa maneira, Rank conclui, baseando-se na relação entre mitos/folclore e obras literárias, que o duplo está ligado ao

problema da morte e ao desejo de sobreviver-lhe, sendo o amor por si mesmo e a angústia da morte indissociáveis. Visto sob essa perspectiva, o duplo é uma personificação da alma imortal que se torna a alma do morto, ideia pela qual o eu se protege da destruição completa (BRAVO, 2000, p. 263).

Ainda focalizando a afinidade entre o duplo e a morte, Edgar Morin, em seu livro *O homem e a morte* (1970), acredita ser o duplo “o âmago de toda representação arcaica que diz respeito aos mortos” (MORIN, 1970, p. 126). No entanto, o estudioso salienta que esse duplo não é uma cópia exata do sujeito *post-mortem*, muito mais do que isso, “acompanha o vivo durante toda sua existência, duplica-o, e este último, sente-o, conhece-o, ouve-o e vê-o” (MORIN, 1970, p. 126) durante sua experiência cotidiana. Assim, o duplo é uma reprodução fantasmática que pode surgir na forma de sombra,

reflexo ou eco e revela a inclinação humana mais antiga e natural de salvaguardar a “integridade para além da decomposição” (MORIN, 1970, p. 125).

Uma das heranças culturais deixadas pelos celtas aos escoceses foi o mito de *Fetch*, “porque vem buscar (*fetch*) os homens para levá-los para a morte” (BORGES, 2011, p. 85). Trata-se de uma espécie de visão de si mesmo que os acomete pouco antes de falecerem. Michel Guiomar, em *Principles d'une esthétique de la mort* (1967), expõe o quão difícil é para o ser humano aceitar sua morte, a ponto deste desenvolver a crença em um outro “eu”, o qual se superpõe ao “eu” atual, sendo até mesmo capaz de viver separado deste. E o processo se intensifica, aparentemente, momentos antes do fim:

Se o meu pensamento atual está no centro daquele que eu sou, não permanece no imaginário daquele que morrerá; é o meu pensamento atual que olha o que está morrendo (...) reciprocamente, no último dia, eu olharei aquele que viveu, em um processo idêntico e antagônico, e não atribuindo à minha visão de então, como centro de mim mesmo, o meu olhar de hoje mas, sim, o daquele dia; eu me olharei vivendo, ou melhor, tendo vivido. A dualidade se fortalece, o efeito de espelho, onde eu me olho, sugere-se: eu sou dois, hoje, avançando para o limiar de minha morte (GUIOMAR, 1967, p. 407)<sup>9</sup>.

A criação do duplo é derivada de um estado inquietante quanto ao destino do indivíduo. A incumbência do duplo é personificar o infinito, garantindo a subsistência do ser após a morte física. Para Guiomar, a duplicidade acontece precisamente no surgimento de um claro prenúncio da extinção eterna. Nesse momento, então, o sujeito institui uma visão fantasmática de um outro eu, na expectativa de que este último elimine as fronteiras entre vida e morte.

Considerado o pai da psicanálise, Sigmund Freud também se debruça sobre a questão do duplo em seu ensaio *O inquietante* (1919). O título do texto remete ao que Freud considera um ramo marginal dentro da esfera artística, e que “sem dúvida, relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror” (FREUD, 2010, p. 329). No ensaio, o psicanalista alemão estuda uma série de situações e elementos que se enquadrariam em sua definição de inquietante. São eles: objetos inanimados que parecem

---

<sup>9</sup> *Si ma pensée actuelle est au centre de celui que je suis, elle ne demeure pas dans l'imaginaire de celui que mourra : c'est ma pensée actuelle qui regarde le mourant (...) Réciproquement, au dernier jour, je regarderai qui a vécu, dans une démarche identique et antagoniste, et non pas en donnant à ma vision d'alors comme centre de moi-même mon regard d'aujourd'hui, mais celui de ce jour-là; je me regarderai vivre, ou plutôt ayant vécu. La dualité renforce l'effet de miroir se suggéré, où je me regarde: Je suis deux: aujourd'hui en m'avançant au Seuil de ma mort. (tradução nossa)*

ter vida, ataques epiléticos, loucura, onipotência dos pensamentos, realização involuntária dos desejos, ocorrências e objetos relacionados à morte (retorno dos mortos, cadáveres, fantasmas, etc), repetição não deliberada das coisas, pessoas que por possuírem poderes especiais sugerem uma intenção maligna e, é claro, o duplo.

O inquietante, segundo Freud, é portador de uma dúbia natureza: conhecida (*heimlich* – análoga a si mesma, doméstica, familiar) e desconhecida (*unheimlich* – incógnita, oculta, causadora de tormento e agonia). Assim, como a própria etimologia da palavra denota, a porção estranha do inquietante é senão “o que foi outrora familiar, velho conhecido” (FREUD, 2010, p. 365). Tal ambiguidade é atribuída pelo estudioso ao regresso do material recalcado, que volta sob a forma de algo desconhecido e, portanto, aterrorizante. Luiz Alfredo Garcia-Roza observa que “só há *Unheimlich* se houver repetição. O estranho é algo que retorna, algo que se repete, mas que, ao mesmo tempo, se apresenta diferente” (GARCIA-ROZA, 1986, p. 24).

O ponto de partida do estudo freudiano sobre o inquietante é o conto de E.T.A. Hoffman denominado *O homem de areia*. Nele, um jovem chamado Nathaniel, distante de sua família por razões de estudo, depara-se com um vendedor de barômetros muito semelhante a um antigo conhecido (Coppélius) de seu progenitor. Trata-se de um indivíduo que sempre visitava o pai de Nathanael no período noturno e ao qual o jovem atribui a terrível figura do “homem de areia”, um ser imaginário que, nas palavras da babá do protagonista, tinha por objetivo arrancar os olhos das crianças malcriadas para dar de comer aos filhos. A associação deve-se principalmente pelo clima de mistério que envolvia tais encontros, atingindo o ápice quando o pai morre em uma explosão durante uma das reuniões com o advogado. O fato foi tão traumatizante para o menino Nathanael que a lembrança o acompanha e o assombra por toda sua vida.

Já adulto e estudando em outra localidade, Nathanael escreve ao irmão de Clara, sua noiva, e esta lhe responde assegurando que seu temor em relação ao advogado Coppélius (reanimado pela imagem do vendedor Coppola) é obra de sua imaginação infantil, pois o terrível “homem da areia” não passava na verdade de um alquimista e que a morte de seu pai, longe de poder ser vista como resultado dos poderes malignos do advogado, era consequência exclusiva e bastante comum de explosões causadas pelo tipo de experiência realizada por ambos. Clara traz, portanto, a dimensão do real ao relato imaginário de Nathanael. Mas isto não se revelará suficiente e Nathanael

passará a importunar Clara com seus pensamentos sinistros e turvos. Os dois brigam após Nathanael ter lhe apresentado um poema onde Coppélius arranca os olhos de Clara e impede o amor dos dois.

Depois de uma estada junto à família, Nathanael volta à cidade onde estuda e se instala num apartamento cujas janelas dão para a casa de seu professor, o físico Spalanzani. Recebe aí, novamente, a visita de Coppola, agora vendendo óculos, lentes e lunetas. Com uma dessas lentes, consegue ver a “filha” de Spalanzani, Olympia, e se apaixona por ela de maneira completamente obsessiva. Finalmente, o protagonista descobre que Olympia é um autômato criado conjuntamente por Spalanzani e Coppola. Acometido de um surto de loucura, Nathaniel atenta contra a vida de Spalanzani. Após um pequeno período de aparente sanidade e reconciliação com Clara, o personagem principal enlouquece definitivamente, terminando por se atirar de uma torre (mas não antes de tentar matar sua noiva) ao ver Coppélius lá embaixo, no meio da multidão.

O texto de Hoffmann serve de ilustração para Freud demonstrar que o efeito inquietante pode ser fruto de complexos infantis. Ao encontrar-se com Coppola, Nathanael revive a perda do pai, fazendo ressurgir o medo de ter seus olhos arrancados pelo homem de areia. O material reprimido retornou e o enlouqueceu.

Entretanto, Freud assegura que existe outra fonte para o efeito inquietante. Certas condições, tais como a volta dos mortos, a satisfação imediata dos desejos ou a onipotência dos pensamentos, entre outras, eram tidas como perfeitamente possíveis pelas gerações primitivas. Atualmente, a humanidade não mais acredita em tais possibilidades, pois foram superadas. Todavia, as crenças telúricas estão apenas dormentes no ser humano, prontas para serem ratificadas assim que alguma circunstância o permitir. “Então a nossa conclusão seria esta: o inquietante das vivências produz-se quando complexos infantis reprimidos são novamente avivados, ou quando crenças primitivas superadas parecem novamente confirmadas” (FREUD, 2010, p. 371). Pode-se dizer, portanto, que o inquietante é algo que deveria ficar oculto, mas que, por algum motivo, veio à tona. E quando o faz, os resultados podem ser devastadores.

O duplo, na visão freudiana, está entre esses temas de efeito inquietante cuja origem remete à reminiscência animista de determinadas situações que hoje são consideradas irreais e até absurdas. Para o estudioso, o duplo é uma “duplicação, divisão e permutação do Eu – e, enfim, o constante retorno do mesmo, da repetição do mesmo, a

repetição dos mesmos traços faciais, caracteres, vicissitudes” (FREUD, 2010, p. 351). O inquietante freudiano revela que o duplo é uma instância ignorada, escondida e latente do indivíduo, mas que jaz em sua própria intimidade. Em congruência com Otto Rank, ao retomar os conceitos do estudioso austríaco, Freud ressalva que o duplo é derivado “do amor ilimitado a si próprio, do narcisismo primário, que domina tanto a vida psíquica da criança como a do homem primitivo” (FREUD, 2010, p. 352). Contudo, quando essa etapa é ultrapassada, “o duplo tem seu sinal invertido: de garantia de sobrevivência passa a inquietante ‘mensageiro da morte’” (FREUD, 2010, p. 352).

Freud assinala que a noção do duplo não evanesce obrigatoriamente com a superação desse narcisismo inicial, uma vez que pode assumir novo conteúdo durante o desenvolvimento do sujeito. Nesse caso, estabelece-se uma construção crescente de uma instância especial no ser humano, cuja intenção é contestar o restante do Eu, possibilitando ao indivíduo observar-se e criticar-se a si mesmo. Em outras palavras, o duplo permite ao indivíduo tratar-se como objeto passível de censura. Na concepção freudiana, essa auto-observação seria o que o estudioso chama de consciência, que funcionaria como uma maneira de resguardar-se. Nesse processo, todos os desejos/medos reprimidos, todas as oportunidades não concretizadas que de alguma forma não foram abandonadas pela fantasia, todas as disposições do “eu” que não conseguiram se efetivar devido a situações adversas, todas as resoluções refreadas que provocaram uma falsa impressão de liberdade são projetados para fora do sujeito. Este material, então, assume a forma de um duplo, como algo estranho que, na verdade, nasceu do próprio indivíduo.

## 2.2 NO LIMIAR ENTRE O EU E O OUTRO: O DUPLO, SUAS FRONTEIRAS E RAMIFICAÇÕES

Nos parágrafos anteriores foram verificados alguns apontamentos no que se refere à definição do duplo, ele pode ser uma visão fantasmática projetada pelo sujeito como defesa da morte e garantia da imortalidade, ou ainda, uma manifestação do material recalcado do inconsciente do indivíduo que retorna como um estranho assustador. Quando se fala em duplo, é difícil definir exatamente do que se está falando.

Suas fronteiras são escorregadias, mas o fato é que o duplo realmente ganhou relevo enquanto tema literário durante o período romântico.

Em 1796, Jean-Paul Richter, famoso escritor alemão, em nota de rodapé de seu romance *Siebenkäs*, cunhou o termo “duplo” de *Doppelgänger* (fusão das palavras alemãs *doppel*, que significa réplica; e *gänger*, que quer dizer ambulante, aquele que anda; opondo-se a *Einzelgänger*, isto é, solitário). O vocábulo pode ser traduzido por “segundo eu”, ou literalmente, “aquele que caminha ao lado”<sup>10</sup>. Para Richter, *Doppelgängers* são aquelas pessoas que podem ver-se a si mesmas. Genericamente, pode-se compreender por duplo toda e qualquer espécie de desdobramento do ser, isto é,

as manifestações do duplo vão desde as *personas* ou máscaras que o homem utiliza para desempenhar os diversos papéis que lhe são requisitados, passando por representações especulares de algum aspecto interior do sujeito, até os casos em que o duplo não é uma extensão, uma sombra ou um fantasma do sujeito, mas outro ser, extrínseco, que por algum processo de identificação anímica é pelo sujeito percebido como desdobramento (FRANÇA, 2009, p. 9).

Em seu artigo “*Le problème du double*” (1995), o renomado professor francês de psiquiatria Yves Pélicier lista seis modalidades concernentes ao processo de criação do duplo dentro da literatura. A primeira delas provém da filiação e faz referência aos gêmeos homozigotos, ou seja, aos gêmeos idênticos (*A comédia dos erros*, de Shakespeare). A segunda refere-se ao duplo enquanto resultado de um fenômeno psíquico aparecendo no reflexo especular, na sombra, na alucinação, no sonho e no eco (“A maravilhosa história de Peter Schlemihl”, de Chamisso; “As aventuras da noite da São Silvestre”, de ETA Hoffmann). A terceira remete ao duplo como fabricação de um

---

<sup>10</sup> O romance *Siebenkäs*, de Jean-Paul Richter, foi traduzido do alemão para o inglês por Alexander Ewing, em 1897, com o abissal título de *Flower, fruit and thorn pieces; or the wedded life, death and marriage of Firmian Stanilaus Siebenkäs, parish advocate in the Burgh of Kubschnappel (a genuine thorn piece)*. O texto “relata estória de um marido sensível que termina seu casamento infeliz simulando sua morte e funeral, e em uma das notas de rodapé, Richter desenvolveu o conceito de *doppelgänger*, definido como *so heissen sie Leute die sie [sich] selbst sehen* (‘como pessoas que veem a si mesmas são chamadas’). Em 1981, o livro *The Double as Incomplete Self*, de Clifford Hallam, percorre um caminho linguístico para definir a criação de Jean Paul. Ele traduz a frase de Paul literalmente, chegando à conclusão que a essência da descrição do autor pode ser resumida simplesmente por: é o duplo andarilho” (FONSECA, 2007, p. 187). Tradução nossa do original: *tells the story of a sensitive husband who ends his unhappy marriage by feigning death and burial, and in one of the footnotes, Richter developed the concept of the doppelgänger, defined as “so heissen sie Leute die sie [sich] selbst sehen” (“so people who see themselves are called”). In 1981, Clifford Hallam’s “The Double as Incomplete Self” took a linguistic track in defining Jean Paul’s creation. He translates Paul’s phrase literally, coming to the conclusion that the essence of the author’s description can be summed up simply: it is the “double goer”.*



simulacro, suscitados pelas máscaras e pelos retratos (*O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde). A criação de outro ser a partir de um modelo é a quarta representação do duplo citada por Pélicier (*Frankenstein*, de Mary Shelley). O quinto modo pelo qual o duplo pode se manifestar é chamado pelo médico francês de transgressão, sucedendo quando uma segunda entidade externa ao sujeito se apropria corporalmente dele em um processo de posseção, substituição ou transferência (“O Horla”, de Guy de Maupassant). E, por último, Pélicier acrescenta que o duplo pode manifestar-se como decorrência de uma transformação daquele que é duplicado (*O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, de Stevenson). Esta última difere da anterior no sentido que a transformação ocorre de dentro para fora, é o próprio sujeito que se modifica, ao passo que na transgressão, a mudança decorre de uma instância extrínseca e independente do indivíduo.

De forma mais sucinta e generalizada, Juan Bargalló Carraté também lista algumas maneiras de construção do duplo: a) por fusão, “em um indivíduo, de dois indivíduos originariamente diferentes” (CARRATÉ, 1994, p. 15)<sup>11</sup>, como acontece em “William Wilson”, de Edgar Allan Poe, ou em “O Horla”, de Guy de Maupassant; b) por fissão “de um indivíduo em duas personificações de que originalmente não existia mais que uma (CARRATÉ, 1994, p. 15)<sup>12</sup>, como ocorre em “O nariz”, de Gogol ou em “A sombra”, de Andersen; c) por metamorfose “de um indivíduo, sob formas de apresentação diferentes que podem ser reversíveis” (CARRATÉ, 1994, p. 15)<sup>13</sup>, como em *O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, de Stevenson, ou irreversíveis, como em *A metamorfose*, de Kafka.

O duplo é, por conseguinte, uma espécie de *mimesis* do sujeito. Não obstante apresentar certa identificação com aquele que é duplicado, difere do mesmo. E assume, assim, uma essência própria e torna-se um outro. Não é à toa que uma das primeiras designações do duplo tenha sido *alter ego*. A expressão é o ligamento de dois componentes de origem latina: *alter* (“outro”) e *ego* (“eu”) e foi cunhada por Freud “com o propósito de conceituar muitas coisas que estão no ego de uma determinada pessoa, as quais podem ser transferidas para uma outra, que passa a funcionar como um ‘duplo’ da primeira” (ZIMERMAN, 2012, p. 54). Segundo o *Dicionário de Psicologia* da Associação

<sup>11</sup> (...) em um indivíduo, de dos indivíduos originariamente diferentes (...) (Esta e as demais citações deste livro são tradução nossa)

<sup>12</sup> (...) de un individuo en dos personificaciones del que originariamente no existia más que una (...)

<sup>13</sup> (...) de un individuo, bajo diferentes formas aparentes que pueden ser reversibles.

Americana de Psicologia, *ego* “compreende todas as atitudes, valores e interesses do indivíduo”, permitindo a este último “perceber, racionar, resolver problemas, testar a realidade e controlar os impulsos instintuais” (VANDENBOS, 2010, p.329). Unindo ambos os significados pode-se concluir que *alter ego* é, portanto, “uma segunda identidade ou aspecto da pessoa” (VANDENBOS, 2010, p.53).

Como se pode perceber, o duplo define-se na relação “eu” versus outro, e remete à questão da “unidade e da singularidade do sujeito”, surgindo “através do confronto surpreendente, assustador, sobrenatural entre a diferença e a identidade” (JOURDE, 1986, p. 15). Dois elementos que, por sua vez, são indissociáveis e contraditórios. O termo “identidade”, composto pelo pronome demonstrativo *idem* (igual) e pelo sufixo *idade* (indicador de um estado ou qualidade) significa “qualidade de idêntico, reconhecimento de um indivíduo como si próprio, caracteres próprios e exclusivos de uma pessoa. Identidade como resposta à questão ‘quem sou eu?’” (LAMAS, 2000, p. 236). No entanto, a identidade do sujeito só pode ser construída em relação ao outro. Deste modo, “o outro encontra-se no âmago do sujeito” (MORIN, 2012, p. 77).

A alteridade (*alter* = “outro” + *idade* = indicador de um estado ou qualidade) é “facto ou estado de ser Outro; diferiçãõ do sujeito em relação a um outro. Opõe-se a identidade, mundo interior e subjetividade” (CEIA, 2014). Mas é essa contradição mesma a chave para a construção da identidade, pois é na identificação e na aceitação das propriedades do outro que o sujeito compreende as suas próprias. O “outro significa, ao mesmo tempo, o semelhante e o dessemelhante; semelhante pelos traços humanos ou culturais comuns; dessemelhante pela singularidade individual ou pelas diferenças étnicas. O outro comporta, efetivamente, a estranheza e a similitude” (MORIN, 2012, p. 77).

A necessidade do outro é radical, pois revela a incompletude do eu, compelindo o sujeito a debruçar-se sobre si mesmo. E o resultado desse confronto com o outro é a desconstrução da própria identidade: “A função do duplo é nos fazer ver além da realidade imediata, constituindo-se como simulacro e destruindo a percepção que cada um tem de si como unidade” (OLIVEIRA, 1998, p. 102).

Nesta mesma linha, Julia Kristeva comenta, em seu livro *Estrangeiros para nós mesmos* (1988), que o estrangeiro não se resume apenas àquele que é externo, isto é, proveniente de outros sítios, detentor de outras culturas, guiado por outros costumes. Na

verdade, o estrangeiro, conclui a estudiosa, habita no próprio cerne de cada ser humano, e força o sujeito a manifestar a maneira secreta com a qual encara o mundo, desfigurando-se todo:

Com a noção freudiana de inconsciente, a involução do estranho no psiquismo perde seu aspecto patológico e integra no seio da unidade presumida dos homens uma alteridade ao mesmo tempo biológica e simbólica, que se torna parte integrante do mesmo. A partir de então, o estrangeiro não é nem uma raça nem uma nação. (...) Inquietante, o estrangeiro está em nós: somos nós próprios estrangeiros – somos divididos (KRISTEVA, 1994, p. 190)<sup>14</sup>.

Retomando o estudo de Freud sobre o inquietante, Kristeva acrescenta que o outro é o próprio inconsciente do sujeito. Assim, quando o indivíduo luta contra o estrangeiro, ele combate seu próprio inconsciente. O resultado dessa batalha é o reconhecimento de sua desintegração, sua inquietante alteridade, que ameaça o “eu” próprio e sólido que o sujeito pensava ser.

Em decorrência, é possível traçar uma espécie de tipologia do duplo. Carla Cunha declara a existência do *duplo endógeno* e do *duplo exógeno*. No primeiro caso, o duplo é uma extensão do sujeito e surge de sua própria interioridade. A estudiosa explica que nesta situação, o duplo não “pode ser confundido com o ‘eu’, pois a partir do momento em que é gerado, ganha autonomia (...), passando a assumir-se como o outro” (CUNHA, 2014). No segundo caso, o duplo é “uma entidade que se formou algures, extrinsecamente a esse ‘eu’” (CUNHA, 2014).

Nicole Bravo, por outro lado, em verbete intitulado “duplo” do *Dicionário de mitos literários* (2000), faz a seguinte distinção entre as modalidades do duplo. Para ela:

---

<sup>14</sup> Anne Ritcher corrobora com esse pensamento. Na opinião da autora, a vida do homem é marcada por um constante encontro consigo mesmo. Entretanto, essa convergência é irremediavelmente falha na medida em que não é a si mesmo que o sujeito encontra, mas “o outro, esse estrangeiro íntimo e desconcertante que cada um carrega em si e com o qual é forçado a, querendo ou não, coabitar” (RICHER, 1995, p. 9). Tradução nossa do original: (...) *mais l'autre, cet étranger intime et déroutant que chancun porte em soi et avec lequel on est force, bongré mal gré, de cohabiter (...)*.

O mito do duplo, no Ocidente, acha-se em estreita ligação com o pensamento da subjetividade, lançado pelo século XVII ao formular a relação binária sujeito-objeto, quando até então o que prevalecia era a tendência à unidade. Essa oposição – concepção unitária / concepção dialética – é refletida pela reviravolta que sofre o mito literário do duplo. Desde a Antiguidade até o final do século XVI, esse mito simbolizava o homogêneo, o idêntico: a semelhança entre duas criaturas é usada para efeitos de substituição, de usurpação de identidade, o sósias, o gêmeo é confundido com o herói e vice-versa, cada um com sua identidade própria (...). A partir do século XVI, o duplo começa a representar o heterogêneo, com a divisão do eu chegando à quebra da unidade (século XIX) e permitindo até mesmo um fracionamento infinito (século XX) (BRAVO, 2000, p. 263).

Nos casos de duplos homogêneos ou duplos objetivos/exteriores, manifestados pelos gêmeos ou pelos sósias, a similitude física de um outro ser extrínseco ao sujeito dificulta o estabelecimento da alteridade. A semelhança dissimula as diferenças e impede que se enxergue o outro, daí a troca entre um e o outro passar despercebida pelas outras pessoas. A duplicidade dessa ramificação do duplo ocorre fora do sujeito, não só por ser somente física, mas também pelo fato de que apenas os demais personagens confundem as identidades do duplo e daquele que é duplicado. Estes, na verdade, permanecem perfeitamente unos e certos de suas próprias essências durante todo o enredo, não havendo confusão interna/psicológica.

Isso acontece principalmente porque desde a Antiguidade até o século XVI, a concepção de homem tendia para a unificação, acreditava-se que o “eu” do indivíduo continuava o mesmo desde seu nascimento até sua morte. Este pensamento ganha força quando se olha mais atentamente para as histórias de duplo desse período histórico. Em *Anfitrião* (aproximadamente século III a.C.) e *Os Mecmenas* (206 a.C.), comédias de Plauto, e *A comédia dos erros* (1592-1593), de Shakespeare, por exemplo, uma vez esclarecidos os mal-entendidos referentes à identidade dos personagens duplicados (um caso de sósias em *Anfitrião* e gêmeos em *Os Mecmenas* e *A comédia dos erros*), “a identidade de quem se vê assim duplicado não é posta em discussão. O duplo instaura uma substituição momentânea, e o original reencontra em seguida todas as suas prerrogativas. O desfecho da história promove a reafirmação do ser” (BRAVO, 2000, p. 267) e de seu posicionamento dentro do maquinário social vigente.

Com a eclosão de uma linha de pensamento de tendências cada vez mais subjetivas, que atinge seu ápice no século XIX devido ao Romantismo e ao avanço das investigações científicas acerca da natureza interior do homem, o duplo homogêneo ocupa menos espaço e assiste-se ao nascimento de uma segunda espécie de duplo. O duplo heterogêneo, ou duplo subjetivo/interior, é a manifestação da cisão interna do indivíduo, fruto de um conflito psíquico entre o sujeito e o outro de si mesmo. Como já mencionado anteriormente, o “eu objetiva-se num ego quando se toma em consideração e opera, automaticamente, um anel reflexivo que, tendo fixado o ego distinto do eu, o identifica novamente como eu. Essa aptidão para auto-observação permite a cada um dialogar mentalmente consigo mesmo” (MORIN, 2012, p. 86).

E o efeito desse procedimento é a personificação extraordinária de um segundo “eu”, autônomo, que assume uma existência exterior ao sujeito na forma de reflexo, sombra, alucinação, ou através da emergência de uma segunda personalidade que pode assumir totalmente o controle do indivíduo por um determinado momento, impossibilitando a presença de ambos simultaneamente em um mesmo espaço. Nos dois primeiros casos, é possível uma interação entre o duplo e aquele que é duplicado; no último caso, entretanto, a coexistência é impossível.

Contrariamente às obras de duplo homogêneo nas quais há um esclarecimento generalizado no final e tudo termina bem, nas estórias de duplo heterogêneo dificilmente o convívio entre aquele que é duplicado e seu duplo é amigável ou reconfortante. Isso porque “o outro nos surpreende e nos arranca de nós mesmos e nos lança no estranho: outro corpo, outros olhos, outro ser” (OLIVEIRA, 2000, p. 269) e essa descoberta pode gerar naquele que é duplicado, segundo Pélicier, três espécies de emoções: 1) um sentimento de apropriação muito forte (“esse outro sou eu”); 2) uma sensação duvidosa de se estar vivendo um processo alucinatorio ou não; 3) ou simplesmente a percepção da presença misteriosa de um outro, amistoso ou malfazejo.

De qualquer forma, o duplo “é sempre uma figura fascinante para aquele que ele duplica, em virtude do paradoxo que representa (ele é ao mesmo tempo interior e exterior, está aqui e está lá, oposto e complementar), e provoca no original reações emocionais extremas (atração/repulsa)” (BRAVO, 2000, p. 263). Tais reações serviram de base para Carla Cunha estabelecer dois tipos de relação entre aquele que é duplicado e seu duplo:

a) o DUPLO apresenta, segundo o julgamento do “eu”, características positivas, sendo resultante de um processo de identificação entre o “eu” e o seu duplo; b) o DUPLO apresenta, de acordo com o julgamento do “eu”, características negativas, resultantes de um processo de oposição entre o “eu” e o seu DUPLO, pela constatação de uma não correspondência de traços ou características afins. Dessa forma, podemos deparar com um ambiente ou contexto em que o sujeito e seu DUPLO coexistem em perfeita simbiose, ou então, o sujeito e o seu DUPLO afirma-se e afastam-se pela iminência de uma diferença consagrada (CUNHA, 2014)<sup>15</sup>.

A partir dessa afirmação fica ainda mais claro que a ambivalência e o antagonismo são os principais norteadores da noção de duplo. Júlio França, em artigo introdutório ao número sete da Coleção Clepsidra<sup>16</sup>, crê ser a dualidade um conceito insólito, “pois se opõe ao princípio da não contradição ao postular que algo é e não é simultaneamente. Qual seria, porém, o estatuto dessa duplicidade?” (FRANÇA, 2009, p. 7). Para tentar responder esta pergunta, deve-se primeiramente evocar a matemática, já que a palavra “duplo” implica, necessariamente, aquilo que é dois.

Pélicier diz que o número cardinal dois é um número que passou do grego para o latim sem alterar sua forma, dando origem a várias outras palavras: *duplex* (partido ao meio), *duplus* (duplo), *dubius* (dúbio, isto é, aquilo que é duvidoso ou que apresenta duas alternativas). Dessa maneira, o estudioso francês afiança que o número dois está bem longe da simplicidade e da transparência de seu antecessor matemático, o número um.

O número ordinal “segundo”, por sua vez, é derivado do latim *secundus*, particípio passado do verbo *sequor*, que quer dizer “seguir” ou “acompanhar”. Na língua latina clássica, no entanto, *secundus* pode significar também “favorável”. Pélicier salienta que este significado ético-avaliativo não anula o fato de que o segundo é aquele que vem depois de alguma coisa primeira, o que indica um status de inferioridade; pois sem extinguir aquele que lhe precede, questiona Pélicier, o segundo tem o mesmo valor daquele do qual é consecutivo? No esporte, por exemplo, o segundo competidor a

<sup>15</sup> Carla Cunha, a partir desses apontamentos, acrescenta mais uma espécie de tipologia do duplo: “Só o julgamento (...) do ‘eu’ poderá efectuar o reconhecimento do outro (...) enquanto seu duplo, assistindo-se (...), a um processo de identificação (*duplo positivo*) ou de oposição (*duplo negativo*)” (CUNHA, 2014).

<sup>16</sup> Publicação do Setor de Literatura Portuguesa da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ).

cumprir a prova só sobe no pódio mais alto se o vencedor tem sua vitória revogada por algum motivo.

Pierre Jourde e Paolo Tortonese, no livro *Visages du double: un thème littéraire* (1996), lembram que o número dois opõe-se à tranquila e perfeita unidade do número um, e também contrapõe-se ao número três, princípio da disseminação serial e que representa, na verdade, um retorno triangular à unidade do número um<sup>17</sup>.

Chevalier afirma que o número dois é

o símbolo de oposição, de conflito, de reflexão, esse número indica o equilíbrio realizado ou ameaças latentes. É a cifra de todas as ambivalências e dos desdobramentos. É a primeira e a mais radical das divisões (...) O número dois simboliza o dualismo, sobre o qual repousa toda dialética, todo esforço, todo combate, todo movimento, todo progresso (...) O dois, exprime, então, um antagonismo que de latente se torna manifesto; uma rivalidade, uma reciprocidade, que tanto pode ser de ódio quanto de amor; uma oposição, que pode ser contrária e incompatível mas também complementar e fecunda (CHEVALIER, 1997, p. 346)<sup>18</sup>.

De acordo com Eduardo Kalina e Santiago Kovadloff, no livro intitulado *O dualismo* (1989), a dualidade é a “expressão simultânea de forças divergentes” (KALINA, 1989, p. 104). Os estudiosos acrescentam que “o dualismo se manifesta no fato de que duas tendências antitéticas disputam um mesmo segmento temporal e idêntico espaço” (KALINA, 1989, p. 104) e por isso, a tentativa de separação é inevitavelmente desastrosa, terminando com o restringimento de uma à outra, ou com a ruína irreversível de ambas.

---

<sup>17</sup> Um exemplo básico desse retorno trino à unidade é a Trindade divina tal como é apresentada na doutrina cristã – Deus Pai, Deus Filho e Deus Espírito Santo – três que formam um, em plena harmonia e cumplicidade. “O Pai, Filho e o Espírito, por sua personalidade, de forma alguma apenas se diferenciam um do outro, mas igualmente são um entre si e dentro de si” (MOLTMANN, 2000, p. 160). Isto significa que “a natureza divina lhes é comum, mas a individualidade de cada um é determinada pelos relacionamentos recíprocos” (MOLTMANN, 2000, p. 179), ou seja, a diferenciação dos três elementos da Trindade dá-se pelos três tipos de relação estabelecidas entre eles: “paternidade, filiação e efusão do Espírito (...) As três pessoas, enquanto divinas, são independentes, porém, enquanto pessoas, são intimamente ligadas e dependentes entre si” (MOLTMANN, 2000, p. 179).

<sup>18</sup> Pélicier observa também que frequentemente a realidade é descrita “supondo a existência de pares antagônicos” (PÉLICIER, 1995, p. 127). E são esses pares antagônicos que “tendem a organizar a visão de mundo segundo as modalidades de conflito ou aliança” (PÉLICIER, 1995, p. 127). Tradução nossa do original: *supposant l'existence de couples antagonistes (...) Ces couples ont ainsi tendance à organiser la vision du monde.*

É por isso que “um dualismo inevitável bifurca a natureza”, diz Emerson em um de seus ensaios, “pois cada coisa que é uma metade sugere outra que a complete” (EMERSON, 1903, p. 97)<sup>19</sup>. O escritor e crítico literário americano Carl Francis Keppler, em seu livro *The literature of the second self* (1972), acrescenta que esse dualismo sustentador da natureza é percebido na própria constituição física do ser humano. Sendo formado de várias pares, “desde os dois pares de dedões do pé até os dois hemisférios cerebrais”, passando “por todo o ritmo de inspiração e expiração, sístole e diástole” (KEPPLER, 1972, p. 4)<sup>20</sup>, o corpo humano é a manifestação viva dessas forças naturais antagônicas que em conjunto viabilizam o funcionamento corpóreo necessário para se viver.

O duplo, portanto, é uma combinação (im)possível de opostos, é “uma metáfora dessa antítese ou dessa oposição de contrários” (CARRATÉ, 1994, p. 11)<sup>21</sup>. Por conta de sua ambivalência, a convivência benigna entre as duas faces de um mesmo sujeito torna-se extremamente rara, “como se tratasse de mostrar que não há espaço para duas manifestações de um mesmo indivíduo em um mesmo mundo” (DOLEZEL apud CARRATÉ, 1994, p. 11)<sup>22</sup>. Esse confronto entre as duas encarnações geralmente termina em tragédia, mais precisamente em homicídio que se reveste de suicídio, pois ao eliminar o duplo, aquele que é duplicado também perde a vida. Mesmo que não haja um desfecho fatal, aquele é duplicado raramente consegue retomar sua vida normal, perdendo tudo aquilo que possui, ou sucumbindo à loucura.

Existem teóricos que entendem o duplo como ilusão, isto é, “engano dos sentidos ou da mente que faz que se tome uma coisa por outra ou que se interprete erroneamente um fato ou uma sensação” (BORBA, 2004, p.733). A ilusão, entretanto, distingue-se do erro “pela presença do desejo que a torna em geral rebelde a qualquer refutação racional” (DUROZOL, 1983, p.246). Em outras palavras, o erro é involuntário e quando percebido pode ser corrigido pela razão e pela lógica. A ilusão, por outro lado, normalmente acomete o indivíduo em obediência à sua própria vontade, conscientemente ou não e, portanto, dificilmente pode ser contestada ou extinguida por qualquer

---

<sup>19</sup> *An inevitable dualism bisects nature (...) so that each thing is a half, and suggests another thing to make it whole* (tradução nossa).

<sup>20</sup> *All the way from the paired toes at the bottom to the paired cerebral hemispheres (...) throughout the whole rhythm of inhalation, exhalation, systole and diastole* (tradução nossa).

<sup>21</sup> (...) *uma metáfora de esa antítesis o de esa oposición de contrarios* (...).

<sup>22</sup> (...) *como si se tratara de mostrar que no hay sitio para dos manifestaciones de un solo y mismo individuo en un mismo mundo*.



racionalização volitiva. Na filosofia, o conceito de ilusão está intimamente ligado ao conceito de aparência, uma vez que na ilusão “as coisas ‘aparecem’ de modo distinto daquele como ‘realmente’ são” (MORA, 1998, p. 363).

A sociologia e a psicologia social retomam esse conceito de ilusão e lhe dão um enfoque diferente, desta vez relacionando-o com o conceito de identidade. Como já mencionado anteriormente, a perspectiva sociológica de identidade aposta na “reciprocidade estável entre ‘interior’ e ‘exterior’” (HALL, 2011, p. 32). Apesar de admitir a existência de um núcleo interior, o ponto de vista sociológico acredita que este é construído no relacionamento do sujeito com as pessoas participantes de seu círculo social:

De acordo com essa visão, que se tornou a concepção sociológica clássica da questão, a identidade é formada na “interação” entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o “eu real”, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem (HALL, 2011, p.11).

Essa interação nada mais é do que uma influência recíproca dos indivíduos sobre as ações uns dos outros. Essa influência, por sua vez, é exercida por meio de papéis assumidos pelos sujeitos no processo. E para realizar essa performance, o indivíduo lança mão de máscaras. De acordo com o *Dicionário do teatro brasileiro*, máscara é o elemento colocado sobre o rosto, cujo intuito é fazer com que o mascarado se pareça com outro ser. É um instrumento de alteração, pois sua finalidade é modificar as feições do sujeito, que se encobre para que um outro surja. “A máscara é também um corpo em movimento em que o objeto e atuante formam um duplo-uno. É a visita de um ‘estranho’ que revela as nossas faces”<sup>23</sup> (GUINSBURG, 2009, p.195).

Ana Maria Amaral, diretora, dramaturga e professora da Escola de Comunicação e Artes (ECA/USP), assinala que “originalmente as máscaras eram (...) usadas no rosto, ou no corpo, do homem primitivo, camuflando assim o caçador para

---

<sup>23</sup> Vale a pena salientar que na Antiguidade, a dualidade e o antagonismo estavam presentes na própria representação simbólica das máscaras, isto é, “o símbolo comum do teatro é duas máscaras, uma máscara de tristeza, que representa a tragédia, e uma máscara de alegria, que representa a comédia” (SPROUL, 2013, p. 52). A dicotomia tristeza versus alegria reflete a dualidade antagonista existente nos referidos gêneros. Segundo Aristóteles, a tragédia deveria tratar de assuntos sérios e expurgar os sentimentos dos espectadores, e como que para justificar essa seriedade, a presença dos deuses era primordial nas tragédias. Já a comédia seria a encenação do ridículo, e como tal, os deuses, em toda sua supremacia e divindade, cederiam lugar a personagens simplórios, representativos do povo.

melhor atrair sua presa. A máscara é sempre um disfarce, simula e transforma” (AMARAL, 1996, p. 25) . A autora salienta que ao utilizar a máscara, o sujeito substitui temporariamente sua própria personalidade por outra, e suas atitudes não são mais as costumeiras. Até mesmo seu tom de voz, seu físico são outros. O indivíduo, ao assumir a máscara, “representa outra coisa que não a sua simples rotina” (AMARAL, 1996, p. 26).

Segundo Jean-Pierre Ryngaert, professor de Estudos Teatrais da Universidade de Paris, a máscara é o “papel desempenhado pelo ator, e não a personagem esboçada pelo autor dramático” (RYNGAERT, 1996, p. 126), papel este que não se confundia com quem o interpretava. A máscara distanciava o ator do personagem, resguardando sua individualidade, de forma que um e outro não se confundiam.

Semelhantemente ao teatro, a vida também obriga o sujeito a usar máscara. Tanto é que Erving Goffman, cientista social, antropólogo, sociólogo e escritor canadense, escreveu um livro – *A representação do eu na vida cotidiana* (1959) – no qual versa, sob a perspectiva da representação teatral, acerca da “maneira pela qual o indivíduo apresenta, em situações comuns de trabalho, a si mesmo e a suas atividades às outras pessoas, os meios pelos quais dirige e regula a impressão que formam a seu respeito (...), enquanto realiza seu desempenho diante delas” (GOFFMAN, 2011, p. 9). Segundo Goffman, todo ser humano está sempre, em todo lugar representando um papel, quer seja de maneira consciente ou não:

Em certo sentido, e na medida que esta máscara representa a concepção que formamos de nós mesmos – o papel que nos esforçamos por chegar a viver -, esta máscara é o nosso mais verdadeiro eu, aquilo que gostaríamos de ser. Ao final, a concepção que temos de nosso papel torna-se uma segunda natureza e parte integral de nossa personalidade (PARK apud GOFFMAN, 2011, p. 27).

Como se pode verificar, diferentemente do teatro, no qual ator e máscara não se confundem, a duplicidade originária do uso da máscara na vida real está em permanecer o mesmo e, simultaneamente, incorporar o papel exigido. A unicidade está no fato de um ser único que comporta diferentes identidades, sua própria e aquela adquirida com a máscara. Estes apontamentos indicam a velha dialética entre ser e parecer, entre a dimensão interior e a dimensão exterior, entre essência e aparência. Como se pode notar, a máscara acaba inevitavelmente se moldando ao portador de tal forma que dela não mais

consegue se livrar. O estranho e desconhecido rosto que vem com máscara transforma-se em parte integrante do sujeito. Atingindo-se o propósito final da representação, a internalização da máscara é algo do qual não se é capaz de fugir.

Vladimir Troubetzkoy, professor de literatura comparada da Universidade de Versailles, em seu livro *L'ombre et la différence: le double en Europe* (1996), reitera que todo ser humano é uma pessoa e, justamente por ser pessoa, é um ser duplo. Para ilustrar sua proposição, o estudioso ressalta as origens etimológicas da palavra “pessoa”: derivada do latim *persona*, que passou a significar e nomear o ato de um ator, através da abertura da máscara ao redor da boca, pelo som de sua voz (*per* + *sona*), representar uma personagem. Segundo Troubetzkoy,

nossa pessoa seria (...) nossa máscara, a máscara com a qual somos vistos pelos outros, ou com a qual nos cobrimos para atender uma demanda (...) Nossa pessoa, como *imago sui*, se confunde com a personalidade que emprestamos e endossamos e que com a qual jogamos e pela qual nos distinguimos do outro, que joga exatamente o mesmo jogo, colocando-nos uns contra os outros em um teste de convenções (...) (TROUBETZKOY, 1996, p. 32)<sup>24</sup>.

Esta operação serve tanto para o reconhecimento mútuo como também funciona como uma válvula de escape. Escondendo-se do outro, o sujeito acaba por esconder-se também de si mesmo. A sociedade, através de suas organizações concretas, possibilita ao ser humano experimentar uma sensação de um ego sólido e unificado por meio das atitudes que o força a abraçar. Essas máscaras proporcionam uma sensação de segurança e tranquilidade, desviando a atenção do sujeito de si mesmo, abafando qualquer tentativa do indivíduo de resolver-se e lidar com suas ambiguidades e ambivalências.

---

<sup>24</sup> *Notre personne serait-elle (...) notre masque, le masque dont nous nous pour autrui, celui dont nous nous couvrons pour répondre d'avance à sa demande (...) Notre personne, comme imago sui, se confond avec la personnalité d'emprunt que nous endossons et que nous jouons, et par laquelle nous nous distinguons d'autrui, lequel joue exactement le même jeu, nous opposant l'un à l'autre un texte de conventions (...)* (tradução nossa)

## 2.3 AS MIL E UMA FACETAS DO MESMO: O DUPLO E SUAS METAMORFOSES NA LITERATURA

A ideia do duplo permeia todos os gêneros literários, interpretações e invade as mais diversas culturas, “sobrepondo imagens, em um mosaico sempre mutante de seu motivos” (NETO, 2011, p. 14). Enquanto tema literário, o duplo vem gerando verdadeiras obras-primas, que não poupam esforços, muito menos criatividade e genialidade para ilustrar os dilemas humanos: “Ser ou não ser?”, “Eu sou um outro?” Interrogações infinitas que levam o artista a criar, a exclamar e a encantar.

### 2.3.1 Os Gêmeos

*Os Mecnemas*, de Plauto, apresenta a história de dois irmãos, gêmeos idênticos, de nomes Menecmo e Sósicles, separados na infância. Depois de adulto, Sósicles decide reencontrar o irmão e sua iniciativa irá gerar enganos e mal entendidos, pois acabará, involuntariamente, apoderando-se da identidade do irmão. Ambos só “decifram o enigma no final da peça, quando se encontram e recordam seu passado comum” (NETO, 2011, p. 13)

Baseada na peça de Plauto, *A comédia dos erros* (1592-1593), considerada por muitos a peça inaugural de William Shakespeare, foi publicada pela primeira vez em 1623. A ação tem início com a prisão de Egeu, um mercador de Siracusa, logo que este chega a Éfeso. Por causa de conflitos comerciais, as duas cidades tornaram-se inimigas e os que chegavam de Siracusa corriam o risco de ser condenados à morte. Egeu conta a sua história ao duque Solinus, relatando o naufrágio do navio onde anos antes viajara com sua esposa Emília e quatro crianças: seus filhos gêmeos e dois pequenos escravos, também gêmeos, comprados para servirem aos seus filhos. A família havia sido separada pelo naufrágio. Ele, Egeu, ficara com um dos filhos, de nome Antífolo, e um dos escravos, Drômio. As crianças cresceram em Siracusa, sem saber se o resto da família havia sobrevivido. E agora, o filho, em uma viagem, partira em busca do irmão. Apesar de comovido com a história de Egeu, Solinus decide mantê-lo preso, adiando sua execução para o final do dia.

O que Egeu não sabia sobre sua própria história é que Emília, sua esposa, havia sido recolhida por moradores de Epidano e, pouco depois, separada de seu filho e do escravo. As crianças foram levadas para Corinto, onde Antífolo cai nas graças do duque de Éfeso, que o tomara sob sua proteção, levando-o, juntamente com Drômio, para sua cidade. Antífolo de Éfeso ali cresceu e casou com a rica Adriana. Por ironia da sorte, morava ao lado do convento onde Emília, sua mãe, após tantos anos, havia se recolhido. Com a chegada de Antífolo e Drômio de Siracusa à cidade de Éfeso, tem lugar uma série de confusões, relacionadas às situações de engano, devido à semelhança dos dois pares de gêmeos. São esses mal-entendidos que irão alimentar a tensão dramática no decorrer dos cinco atos da peça.

Nas duas obras, como já mencionado anteriormente, a presença do duplo aponta para uma visão unificadora do homem, a resolução dos problemas de identidade no final reflete uma aptidão para a ordem, em uma sociedade onde cada um encontra seu lugar bem definido dentro da organização social vigente. Não há espaço para inquietações individuais, a razão predomina e os desembaraços são resolvidos pela lógica. Tudo retorna ao normal para que a engrenagem estrutural da coletividade siga seu curso apropriado.

Em *Dois irmãos* (2000), do escritor brasileiro Milton Hatoum, o relato é conduzido por Nael, filho da serviçal de uma abastada família libanesa integrada pelos irmãos gêmeos Yaqub e Omar, de naturezas distintas, unidos por um ódio avassalador. A princípio, a história parece estar centrada na relação entre ambos, mas logo se percebe que ela é apenas um pretexto para que o narrador encontre a si mesmo, a partir da descoberta de sua real paternidade. Sua mãe, Domingas, nutrira no passado uma intensa paixão por Yaqub, filho honesto e dedicado ao trabalho, mas fora estuprada violentamente por Omar, figura agressiva e contraditória, desprovida de qualquer traço de responsabilidade. Assim, torna-se um enigma para Nael saber quem é seu pai, se ele é fruto do amor ou da violência. Tudo se passa em uma residência situada em um bairro próximo ao porto de Manaus. Aí o narrador presencia as tramas urdidas no seio de uma família importante, que envolvem afetos ardentes, revanche, relacionamentos perigosos. O leitor entra em contato com este universo através do ponto de vista de Nael, que tudo vê da ótica de sua própria classe social, que molda nitidamente sua vivência cultural.

O enredo tem início com o retorno de Yaqub, que na adolescência fora sacrificado pela família, afastado aos treze anos do convívio familiar para que o confronto entre ele e Omar fosse atenuado. Esta decisão marca definitivamente a vida deste personagem, preterido em prol do irmão. Apesar de tudo, porém, o rapaz progride profissionalmente e contrai matrimônio com Lívia, antigo amor dos dois irmãos, o que agrava o conflito entre ambos. Nael, por sua vez, impedido de estudar pelo esforço de sobrevivência, é marcado pela condição de bastardo e mantém a ideia fixa de desvendar sua paternidade. Ao final da trama, Yaqub morre e Omar vai preso pelos crimes que cometera.

Contrariamente do que se observa nas obras listadas acima, a falha na percepção e na aceitação da alteridade resulta no aniquilamento da construção de uma identidade individual. Apesar de serem descritos como sendo psicologicamente antagônicos, essa diversidade não é vista como um meio de individualização, mas como um empecilho para ser aceito como um ser uno. A irmã dos gêmeos chega ao ponto de anunciar que seu noivo deveria ser uma mistura das personalidades de seus dois irmãos, evidenciando que a individualidade de cada um não encontra espaço a não ser como complemento um do outro. Em decorrência disso, tem-se não só uma crise de identidade, mas também o crescimento da rivalidade entre aquele que é duplicado e seu duplo. Impossibilitados de serem aceitos em suas diferenças, voltam-se um contra o outro em uma tentativa derradeira de assumir um lugar próprio no mundo.

### 2.3.2 Os Sósias

Uma das primeiras obras a trazer o duplo como temática é a peça de Plauto intitulada *O Anfitrião*. Escrita por volta da metade do século III a.C., a peça apresenta um enredo em cinco atos e um prólogo. O título deve-se ao comandante do exército tebano, ao passo que os outros personagens são os deuses Júpiter e Mercúrio; e os mortais Alcmena e Sósia, esposa e escravo de Anfitrião, respectivamente. A trama se desenvolve na cidade grega de Tebas. Tomado de amor por Alcmena, o deus Júpiter assume a aparência de seu marido, o general Anfitrião, e desfruta dos encantos da amada, enquanto o verdadeiro Anfitrião se encontra ausente, comandando as legiões tebanas na guerra contra os inimigos da pátria.

O maior dos deuses é auxiliado no ardil por Mercúrio, que por sua vez toma a forma de Sósia, escravo de Anfitrião. Quando retornam vitoriosos da guerra, Anfitrião e Sósia se defrontam com as respectivas réplicas, o que dá o mote para as situações cômicas que daí se seguem: uma sucessão de mal-entendidos e uma intrincada confusão de identidades, que leva Anfitrião a acusar Alcmena de adultério. Ao fim, tudo se esclarece e Alcmena dá à luz dois gêmeos; um deles é filho de Anfitrião, enquanto o segundo é Hércules, filho de Júpiter – logo, um semideus.

Na peça, o duplo é o tema central e a base da comicidade da obra. A duplicidade permeia toda a obra em um confronto de forças antagônicas. Não só a relação entre deuses e humanos, culminando no nascimento de gêmeos, mas também na própria estrutura da peça que é anunciada como sendo dúbia, ou seja, é a união da tragédia (por apresentar seres superiores – os deuses) com a comédia (por apresentar seres inferiores – os mortais), resultando em uma tragicomédia.

O escritor argentino Julio Cortazar também se ocupou do duplo enquanto tema em vários de seus escritos. Em seu conto “A distante” (1963), conto inserido na obra *Bestiário*, Cortazar conta a estória de Alina Reyes, uma mulher insone que tenta dormir recorrendo a jogos de palavras, anagramas. Apesar deste problema para pegar no sono, a personagem é uma mulher que pode decidir o que fazer com a sua vida, uma mulher de posses, uma mulher desejada, uma mulher com êxito. Porém, quando concilia o sono, sonha com uma mulher que sofre numa ponte gélida de Budapeste e que, de alguma maneira inexplicável, também é ela. É apenas um sonho, não acredita muito nele, pois os dados da sua vida se impõem, reais. No entanto, a descrença não impede a protagonista de visitar Budapeste e investigar suas indagações oníricas. Nessa cidade distante e fria, sai para passear sozinha pela ponte sobre o Danúbio. Ali encontra uma mendiga. Alina a abraça. Quando se separam, quem chora é a personagem principal, que fica na ponte, mendiga em Budapeste. Enquanto a outra, a distante, afasta-se com as roupas de Alina Reyes sem olhar para trás.

O duplo neste conto cortazariano denuncia a angústia existencial do sujeito frente à institucionalização dos modos de vida que, ao contrário do que prometem – a liberdade – promovem o aprisionamento do indivíduo em uma repetição sem fim. A usualidade maçante de Alina Reyes, a reprodução de sua rotina e o entusiasmo social causado por sua imagem enquanto rainha parecem-lhe tediosas e medíocres, embora

naturalizadas. Assim, ela atravessa a ponte, cuja imagem é uma metáfora que representa o deslocamento de um cotidiano tedioso, vivido pela protagonista, ao sofrimento experimentado pela outra. Apesar disso, a passagem proporciona o acesso a uma identidade mais densa e verdadeira. Se, por um lado, o fortalecimento dos paradigmas sociais restringem as possibilidades de locomoção social, por outro, Cortazar concebe e ratifica uma distensão do eu, que lhe consente cruzar a ponte em direção a uma identidade mais apreensível de si mesmo.

*O homem duplicado* (2002), do escritor português José Saramago, narra a saga de Tertuliano Máximo Afonso, professor de História, divorciado e solitário. Um dia, por indicação de um amigo, o protagonista aluga um filme e tem uma tremenda revelação. O ator principal do longa metragem tem exatamente a mesma aparência que ele. Obcecado pelo sócia, Máximo Afonso faz de tudo para saber mais sobre o ator. Maximo descobre que seu nome é Daniel Santa-Clara, pseudônimo de Antonio Claro, vive na mesma cidade e é casado. O protagonista, então, decide procurar seu sócia.

O encontro confirma a extrema semelhança entre ambos, restava desvendar quem era o duplo. Juntos descobrem que Antonio Claro nasceu primeiro e que, portanto, Maximo Afonso seria o duplo. O ator convence Maximo Afonso a se aproveitar da condição de sócias, mas este opta por esquecer o caso e seguir com a vida. Antonio Claro, porém, não concorda e para se vingar, toma o lugar de Afonso e dorme com sua amante, Maria da Paz. Entretanto, ela é capaz de dizer que aquele não era o homem que ela ama, eles brigam e o carro em que estão colide, matando Antonio Claro e Maria Paz.

A notícia divulgada, todavia, é que Maximo Afonso morrerá. Sem identidade, sem sua amada, ele decide, então, apropriar-se da vida do falecido sócia. Helena, esposa de Antonio Claro, é inteirada da situação por Afonso e concorda em viver com ele. A suposta felicidade dura pouco, pois Maximo recebe um telefonema que sugere a existência de outro sócia. Este suposto sócia incentiva o protagonista a marcar um encontro entre ambos. Afonso aceita a proposta, mas vai armado de uma pistola, pois não abriria mão de mais uma identidade.

A duplicidade em *O homem duplicado* aparece como metáfora de um dos aspectos mais atroz de um século que vive a globalização intensa – a uniformização. Nessa ânsia por padronização, as particularidades individuais tendem a cada vez mais se



diluírem em prol da massa. No romance, a temática da identidade pode ser entendida como um mosaico instável, que adquire formatos distintos conforme vão se combinando. A carência de si é revelada na busca por vezes incessante, como na locação dos trinta e seis filmes para encontrar o nome do seu duplo.

A clivagem da personagem, a dúvida de saber quem ele é, leva-o a um movimento constante, edificando um calidoscópio de identidades diferentes, que se entrelaçam, confundindo e contrapondo-se: ele está a se revestir de um outro, a decompor-se, a duplicar-se, mesmo sem notar. A identidade não é mais estável ou perene, o indivíduo não é um eu, mas outros a todo tempo. As várias facetas de si mesmo se contemplam em um infinito recomeçar, sem convicções incondicionais e presumíveis.

### 2.3.3 A Criatura

*Frankenstein* (1818) conta a estória de Victor Frankenstein, um jovem estudante de ciências naturais que dá vida a uma criatura artificial em seu laboratório. Em sua obsessão por vencer a morte, Victor cria uma humanoide horrível e grotesco. Devido a sua aparência, a criatura é abandonada por seu criador e fica à mercê de sua própria solidão. Impossibilitado, por sua aparência desfigurada, de estabelecer contato social, a criatura se revolta e vai em busca de seu criador para que este lhe faça uma companheira. Victor aceita a proposta, mas desiste no meio do processo, enfurecendo ainda mais a criatura, que decide eliminar toda a família Frankenstein em um ato de vingança. Ao assistir um a um de seus entes queridos sendo eliminados, Victor, então, resolve ele mesmo encontrar e destruir a criatura. As pistas o levam até o Polo Norte onde localiza um navio que o resgata. Mesmo fraco, o protagonista consegue contar ao Capitão sua saga e morre logo em seguida. O Capitão se surpreende ao avistar a criatura chorando a morte de seu criador na cabine do navio onde o corpo fora depositado. A criatura promete ao Capitão prosseguir sua viagem para o norte e deixar os humanos em paz.

O duplo no romance se dá principalmente na figura do monstro que personifica a anulação da ordem divina através de sua forma híbrida que mescla traços humanos com inumanos. A criatura desperta uma mistura de horror, por sua aparência deformada e sua aparente crueldade, com um sentimento de pena por este desejar nada mais que colocar um fim em sua solidão. A criatura é definida por seu criador como

sendo um monstro. A palavra monstro, da qual se originou o verbo português “mostrar”<sup>25</sup>, deriva do substantivo latino *monstrum*, que significa “prodigioso”, “figura colossal, estúpida”, “contrário às leis da natureza” (FERREIRA, 1999, p. 1363). É evidente a contradição e a dualidade que cerca o monstro. Sua natureza híbrida e indefinida é um grande símbolo da fragmentação do sujeito moderno.

No caso de Frankenstein, a criatura seria também o duplo de seu criador, tanto que atualmente o sobrenome do protagonista é utilizado para nomear a própria criatura. Quando se fala em Frankenstein, pensa-se imediatamente na criatura não em Victor Frankenstein, seu criador. Tentando suprimir a morte com sua criação, o cientista acaba por enfatizar ainda mais sua própria fragilidade. Quando ambos se encontram novamente, a cólera mútua é manifesta. A fúria de Victor ao ver sua criatura espelha a negação de tudo aquilo que o outro, o diferente, representa para ele: seu lado sombrio, prepotente e oculto. A ira do monstro ao contemplar seu criador reflete a angústia de não pertencer, de carregar em sua autenticidade, formada de várias identidades diferentes, o peso da impossibilidade de encontrar-se consigo mesmo e definir seu lugar no mundo.

#### 2.3.4 Outros Desdobramentos

Em “A História Maravilhosa de Peter Schlemihl” (1814), de Adelbert von Chamisso, o jovem Schlemihl se depara com uma inusitada proposta de um estranho personagem. Em troca de uma bolsa mágica que nunca para de fornecer moedas de ouro, ele daria sua sombra. Sem pensar muito, ele aceita a transição. Então, o velho se abaixa, enrola a sombra e se afasta, dando um riso baixinho. As consequências não tardam a acontecer e logo Peter se arrepende do que fizera. As pessoas estranham e se afastam. Começa a ser perseguido e escorraçado, afastado da sociedade. Agora, ele é um estranho, um verdadeiro estrangeiro por onde quer que passe. É rico, mas não tem mais convívio

---

<sup>25</sup> Em sua obra *Os monstros e a questão racial na narrativa modernista brasileira* (2003), Célia Magalhães, professora doutora da Universidade Federal de Minas Gerais, afirma que o vocábulo “monstro” deriva dos verbos latinos *monstrare* (mostrar) e *monere* (avisar). Assim, sintetizando ambos os significados, a estudiosa conclui que “o monstro é algo ou alguém para ser mostrado (*monstrare*), servindo ao propósito de revelar o produto do vício e da desrazão como um aviso (*monere*). [...] o monstruoso é uma transgressão tal dos limites da natureza que se transforma em aviso moral. [...] o monstro é aquele que se rebela, desobedece e quebra as ligações naturais” (MAGALHÃES, 2003, p. 23)

social, não tem mais identidade, não pode sonhar em se casar e ter filhos, ter uma vida normal como qualquer pessoa comum que possui sombra.

Tudo piora quando se apaixonou pela bela Mina, filha de um modesto chefe florestal. Nenhum dinheiro do mundo poderia convencer os pais dela de que poderiam se casar. Aliás, nem ela mesma poderia saber. Por isso, eles só se encontram de noite e em lugares onde não haja incidência direta de luz. O velho volta e propõe um novo negócio: ele devolveria sua sombra em troca de sua alma! Schlemihl resiste e nega. Até que um criado mau-caráter aproveita-se da situação, conta para a família de Mina que Schlemihl não tem sombra (depois de ter roubado milhares de moedas da bolsa) e se torna o noivo oficial.

Desesperançado, Schlemihl vagueia, sozinho, sem propósitos nem direção. A bolsa de nada lhe serve e acaba esconjurando-a e jogando-a no fundo de um precipício. Agora, pobre e sem sombra, acaba se deparando com um par de botas velhas que compra de um mascate com suas últimas economias. Daí por diante, a única ocupação de sua vida será conhecer cada recanto da Terra e colocar seu conhecimento em livros que possam servir para outros pesquisadores e cientistas.

Nesse conto de Chamisso, observa-se um cunho alegórico que aponta para a dialética entre aparência, status versus essência, dignidade. Ao trocar sua sombra por dinheiro, Schlemihl abdica de sua aparência, único bem do qual não poderia jamais abrir mão. A narrativa espelha uma sociedade que sobrepuja a realidade em prol das aparências, invertendo os valores entre o que é certo e o que é errado. O futuro marido de Mina é considerado digno e honesto, mesmo sendo um ladrão, ao passo que o protagonista, por não ter sombra, é tido como escória. A sombra representa a imagem social do sujeito, contrapondo-se à alma, sua identidade mais profunda. Com a finalidade de preservar sua alma, Schlemihl renuncia seu duplo, isto é, sua sombra. Mantendo sua integridade, torna-se um pária, um estrangeiro que não tem lugar na sociedade de aparências.

*O duplo* (1846), de Fiódor Dostoievski, expõe a vida conturbada de Goliádkin. Marcado pela angústia de estar dividido entre a vontade de pertencer à “boa sociedade” de São Petersburgo e a dificuldade de se concretizar tal fato, visto tal pretensão esbarrar sempre na hipocrisia da ali referida parcela da sociedade russa, marcada por valores dos quais ele não podia compartilhar, o senhor Goliádkin carrega em si a

frustração e a contrariedade. Ele deseja pertencer a um rol mais elitizado e preocupa-se com sua imagem perante determinadas pessoas influentes, mas não está desavisado a respeito da vileza e da mediocridade que permeiam tal ambiente.

É nesse cenário, mais precisamente em uma situação de extrema humilhação e aborrecimento, que o duplo do senhor Goliádkin apresenta-se a ele, despertando infinitos sentimentos contraditórios. O acontecimento é a expulsão do protagonista da festa de aniversário da filha de seu antigo protetor, um conselheiro de Estado, por não ter sido convidado. A ambiguidade do personagem, com aparições cada vez mais frequentes de seu duplo imaginário, leva seu médico a interná-lo em um manicômio.

No romance do escritor russo, a dualidade acontece entre realidade e ilusão. Incapaz de atingir seus objetivos, o protagonista cria um duplo ilusório o qual dota de todas as qualidades que ele próprio, Goliádkin, gostaria de possuir para realizar suas pretensões sociais. O aparecimento do duplo é o extravasamento de uma desordem que se constitui inicialmente no diálogo e na reafirmação de uma personalidade em incessante oscilação.

*O retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde conta a saga de Dorian Gray, um jovem que, no século XIX, acaba de chegar à alta sociedade londrina. Ingênuo e ainda desconhecendo o poder que sua beleza extraordinária pode exercer, ele se deixa pintar por Basil Hallward. Quando posa para sua sessão final, Dorian conhece Lord Henry Wotton, cujo cinismo abre seus olhos e o transforma imediatamente. Algo ocorre e ele e o retrato tornam-se duplos, a imagem passará a absorver não só a passagem do tempo como as marcas dos pecados do protagonista, deixando-o livre para viver sem qualquer consequência moral para seus atos. A amizade entre Dorian e Lord Wotton cresce incontestavelmente, e o último passa a exercer grande influência sobre Dorian, levando-o a uma vida egoísta, promíscua e destrutiva.

Em meio a essa mudança drástica de comportamento, Dorian se apaixona por Sybil, principalmente devido a sua interpretação no teatro. Entretanto, apaixonada também por Dorian, toda a energia antes devotada ao teatro, passa para o jovem amante e a faz interpretar pessimamente seu papel justamente no dia em que Dorian leva seus amigos para vê-la atuar. Dorian fica enfurecido e decide terminar a relação, o que leva a pobre moça a suicidar-se. Com aumento de sua vilania, egocentrismo

e insensatez, Dorian acaba por assassinar seu amigo pintor e conduz outro amigo ao suicídio.

Aos 40 anos, o protagonista resolve curar sua alma e passa a realizar boas ações, que revelam ser inúteis, pois seu retrato não se alterara para melhor como supunha, continuava a gotejar sangue ainda mais vivo e estava mais horrendo. Então Dorian percebe claramente a verdade: por vaidade realizara todas as boas ações e a hipocrisia cobriu-lhe o rosto com a máscara da bondade. A única prova de seu mau caráter, de sua consciência, era o quadro. Então, resolve destruí-lo. E, com a mesma faca com que matou Basil, trespassa o retrato. Ouve-se um grito. Os criados surgem para acudir. Quando conseguem adentrar ao quarto, deparam-se com o magnífico retrato na parede, e, no chão, o corpo de Dorian, com a faca cravada no peito, que só pôde ser reconhecido pelos anéis em seus dedos.

O tema do duplo pode ser notado no relacionamento conflituoso que o protagonista institui com seu próprio retrato. Não pelo receio de que este roube sua identidade, mas pela manifestação contínua da mesma: o verdadeiro Dorian, escondido nos cantos escuros de sua personalidade, o desprezível homicida, frio e sinistro que está gravado no retrato, não pode simplesmente passar despercebido pelo Dorian que ostenta uma formosura infundável. Ao ser obrigado a confrontar suas vilanias, ou seja, o mais íntimo de sua alma é que Dorian acaba por investir agressivamente contra o retrato em uma tentativa fracassada de livrar-se definitivamente de sua extraordinária influência.

Dorian é, portanto, um homem cindido. Esta cisão registra-se na ilusória aproximação dos outros e no real distanciamento de si mesmo. Ao renunciar uma identidade unitária e coerente, Dorian assiste à ruína de sua personalidade, tornando-se um ser dividido pela luta das tendências mais antagônicas. A uma interioridade deformada, que culminará em um incômodo existencial, contrapõe-se uma exterioridade na qual Dorian projeta sua aparente normalidade.

*O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, gira em torno do conceituado médico, Dr. Jekyll, que vem se comportando de maneira estranha, chamando atenção de seus empregados e amigos. Cada vez mais isolado em seu laboratório, Jekyll começa a preocupar Mr. Utterson, advogado e amigo do médico, principalmente quando de posse de seu intrigante testamento. Enquanto isso, na cidade,

um sujeito curioso e de atitudes bizarras parece estar causando estrago e aterrorizando pessoas e locais com suas atitudes bruscas e embrutecidas.

Mr. Utterson suspeita do envolvimento de seu amigo com o estranho forasteiro, e não concorda com a tamanha benevolência com que Dr. Jekyll vem tratando esse intrigante rapaz, chamado de Mr. Hyde. O caso fica ainda mais complicado com a morte de Sir Davens, um ilustre membro do parlamento londrino. As suspeitas recaem sobre Mr. Hyde, que é visto entrando diversas vezes no domicílio de Jekyll, e inclusive carrega um cheque em nome do médico. Achando o caso deveras intrigante, e temendo pela vida de seu amigo, Mr. Utterson decide tirar a limpo essa história e vai até a residência do doutor, em busca de explicações. Jekyll afirma ter cortado perpetuamente relações com Hyde.

Algum tempo depois, Poole, o mordomo de Jekyll, visita Utterson em estado de desespero. Ele diz que seu patrão tinha se trancado no porão nas últimas semanas, e agora a voz que sai de lá não se parece em nada com a de Jekyll. Utterson e Poole vão até à casa de Jekyll, passando por ruas desertas, sinistras e açoitadas pelo vento. Ao chegarem, eles encontram os criados com medo, amontoados num dos cômodos. Depois de discutirem por algum tempo, os dois decidem arrombar a porta do laboratório. Lá dentro, eles encontram o corpo de Hyde, vestindo as roupas de Jekyll, e aparentemente morto por suicídio. Eles também encontram uma carta de Jekyll para Utterson, prometendo explicar tudo. Na carta, Jekyll conta que, buscando separar seu lado bom dos seus impulsos mais sinistros, descobrira uma maneira de transformar-se periodicamente em um monstro deformado livre de consciência – Hyde. No início, Jekyll continua, ele tinha apreciado se transformar em Hyde e gozar a liberdade moral que a criatura possuía. Eventualmente, no entanto, ele descobrira que estava se transformando involuntariamente em Hyde durante o sono, mesmo sem tomar a poção. Sem mais ingredientes para fazer a receita, Jekyll temendo metamorfosear-se permanentemente em Hyde, decide cometer suicídio.

O duplo aqui é mais que óbvio. Jekyll é a parte boa e socialmente aceitável, ao passo que Hyde é a personificação das paixões e desejos que Jekyll não pode deixar fluir enquanto distinto cavalheiro da sociedade. É evidente que, apesar de Hyde ser a “personalidade má”, é Jekyll quem manipula ambos e detém o poder sobre os dois no início. A poção permite a Jekyll ser detentor de duas imagens: uma pública, a dele; e uma

privada, a de Hyde. Com o passar do tempo, Hyde torna-se mais e mais preponderante e a tensão entre eles é crítica, como todo combate entre opostos o é. Com a inevitável vitória de Hyde, Jekyll não tem outra saída que não seja acabar com sua própria vida para que Hyde seja também destruído. O romance ressalta a impossibilidade de haver paz interior fora da unicidade do ser, significando que, uma vez liberados os desejos mais tenebrosos e torpes do homem, não há volta, ele jamais será livre a não ser na morte.

Labiríntico e especular são dois adjetivos seculares na obra do escritor argentino Jorge Luis Borges. Seus contos e poemas abordam constantemente a temática do duplo. Há um conto, em especial, que chama a atenção pelo duplo estabelecer-se por meio de uma ação temporal; trata-se de “O outro” (1975), texto inserido na obra *O livro de areia*.

O enredo começa com o narrador relatando um fato que lhe ocorreu no ano de 1969, mais precisamente em um dia no qual se encontrava sentado em um banco às margens do Rio Charles, situado em Cambridge (USA). O narrador conta que observava o rio e pensava no tempo quando, de repente, senta ao seu lado um outro Borges. Este, porém, é um Borges mais jovem que afirma estar em Genebra, vivendo no ano de 1918. O velho acredita que ambos são Borges, ao passo que o jovem crê apenas na sua existência. E, a partir daí, a trama gira em torno do diálogo entre os dois.

A conversa é iniciada pelo Borges mais velho que tenta descobrir a identidade do jovem sentado ao seu lado. Como o jovem não acredita serem ambos a mesma pessoa, um conflito torna-se a base do diálogo. Os protagonistas tentam uma identificação que só acontece fragmentariamente, através do nome, da profissão, dos livros escritos por Borges e do verso de Hugo. No entanto, nenhum dos elementos oferece prova satisfatória acerca da detenção exclusiva da identidade, ou da coincidência entre os dois. Contudo, apesar da dificuldade dos personagens em entender toda a confusão, o debate serve perfeitamente para o leitor conhecê-los. Ao discutirem suas identidades, tanto o Borges velho quanto o Borges jovem revelam informações identiárias preciosas para o leitor.

Entretanto, não se pode deixar de perceber que o narrador é o Borges mais velho e todo o enredo é relatado sob sua ótica. Assim, o leitor tem acesso pormenorizado ao jovem Borges; todavia, ele não é realmente o jovem Borges, e sim um vislumbre da memória do Borges velho, pois o evento é retratado pelo narrador em 1972,

sendo que o encontro sucedeu em 1969. Deste modo, ao guiar a conversa, isto é, ao narrar os fatos sob sua perspectiva, o velho pode avaliar as discrepâncias de seu eu do passado, bem como comunicar suas apreciações sobre o jovem Borges. O contrário também é válido, através da fala do jovem Borges, o leitor se depara com as impressões do Borges mais novo acerca do Borges mais idoso.

Esse jogo temporal, por meio de um combate entre forças antagônicas (realidade x ficção; sonho x real; passado x futuro; velhas concepções x novas idealizações), permite aos personagens um encontro consigo mesmo. O velho refletindo sobre o jovem, o jovem refletindo sobre o velho, em uma tentativa de comprovar a existência, a unicidade, as ideias, a identidade de cada um. Através de um fenômeno inexplicável, o duplo aparece como percurso inesperado e, no entanto, produtivo no que se refere ao estabelecimento, entendimento e reflexão acerca de si mesmo. E o leitor, através da duplicidade apresentada no conto, haja vista as discussões entre os personagens sobre a escritura borgeana, pode degustar do fazer literário do grande autor argentino.



### 3 ENTRE O DUPLO E A LITERATURA: ESPECULANDO O CRISTAL CATÓPTICO

*O vidro nos espreita. Se entre as quatro  
Paredes do quarto existe um espelho,  
Já não estou sozinho. Há outro. Há o reflexo  
Que arma na aurora um sigiloso teatro.*

(Jorge Luis Borges)

Um pedaço de vidro por vezes envolto em uma moldura: o espelho. Temido por uns e adorado por outros, o espelho e seus mais variados atributos encontrou seu caminho na mitologia, nas superstições, nas religiões e nas artes das mais diversas culturas espalhadas pelo mundo. Desvendar seus mistérios é aventurar-se em terreno movediço, nebuloso e conflitante; porém, extremamente fecundo, inolvidável e excitante.

#### 3.1 O ESPELHO MÍTICO: PENSANDO O REFLEXO ESPECULAR DENTRO DA MITOLOGIA GREGA

A relação entre mito e literatura é notória. Desde sempre, o homem vem continuamente buscando entender o significado das coisas. Os gregos encontraram na mitologia uma tentativa de explicar a existência humana. Eles fundamentavam seu passado em estruturas teológicas míticas e em lendas heroicas, matéria-prima essencial da literatura grega antiga. O mito configurou-se um instrumento pedagógico para ensinar aos jovens daquela sociedade aspectos da natureza e do destino dos homens. Por ser tratar de uma narrativa que apresenta “as erupções do sagrado” no mundo humano, o mito serve de “modelo exemplar de todas as atividades humanas significativas” (ELIADE 1978, p.12), cuja principal função é justamente revelar esses modelos. Assim, apesar de não ser o intuito da tese realizar um estudo generalizado sobre o mito, as lendas de Narciso e de Medusa possibilitam as primeiras brechas para se teorizar acerca do nitrato de prata.

### 3.1.1 O Espelho das Águas: Debruçando-se sobre o Mito de Narciso

O mito de Narciso possui versões diferentes. Pausânias, Plotino, Plínio e Filóstrato são alguns dos nomes constantemente citados como autores que escreveram variantes da narrativa narcísica. Entretanto, a versão mais conhecida é aquela apresentada por Ovídio em *Metamorfoses* (século I d.C.). Conta o poeta romano que Narciso, uma criança de rara beleza, nasceu da união do deus do rio Céfiso com a ninfa Liríope. Os encantos físicos de Narciso eram extremamente impactantes, a ponto de preocupar sua mãe, pois

não era concebível um menino tão belo! Na cultura grega, de modo particular, beleza fora do comum sempre assustava. É que esta facilmente arrastava o mortal para a *hybris*, o descomedimento, fazendo-o, muitas vezes, ultrapassar o *métron*. Competir com os deuses em beleza era afronta inexoravelmente punida (BRANDÃO, 2000, p. 175).

Liríope, então, procura Tirésias para indagá-lo a respeito do futuro de seu rebento. Como resposta, o velho profeta afirma que o garoto viveria muitos anos desde que jamais se visse. Devido a sua rara formosura, Narciso despertava paixões por onde passava; contudo, era indiferente a todos os pretendentes. Um dia, enquanto caçava, o jovem foi visto pela ninfa Eco que se apaixonou perdidamente pelo rapaz. Incapaz de declarar seu amor já que nunca poderia ser a primeira a falar<sup>26</sup>, é repudiada pelo mancebo. As ninfas, revoltadas com a frieza e com o desprezo do jovem, requisitam à deusa Nêmesis que o castigue. A deusa ouve a súplica e condena Narciso a um amor impossível. E assim inicia-se o final trágico do rapaz que, um dia, vagueando pelos campos

---

<sup>26</sup> Zeus havia solicitado a Eco que distraísse sua esposa Hera com diálogos ininterruptos para que ele pudesse ter seus casos amorosos. Ao descobrir o estratagema, Hera pune Eco, “tirando-lhe a possibilidade de manter qualquer conversação” (OLIVEIRA, 2009, p. 175). Assim, desprovida da capacidade de iniciar um diálogo, a ninfa conseguia apenas repetir as últimas palavras de seu interlocutor, como um eco.

aproxima-se de uma fonte límpida que nunca homem ou animal algum havia tocado, rodeada por uma erva fresca e macia. Por instantes ele descansa, mas sentindo vontade de beber, debruça-se sobre a água para matar a sede. Percebe, então, sua imagem e imediatamente apaixonou-se por ela (...) Sem saber, deseja a si mesmo. Consumido por esse fogo interior, esquece de comer e dormir, e logo começa a definhir. Quando se dá conta de que ama a própria imagem e está apaixonado por si mesmo, deseja morrer (FAVRE, 2000, p. 747).

O mancebo sucumbe, seu corpo desaparece. Em seu lugar nasce “uma flor cujo centro da cor do açafreão é rodeado por pétalas brancas” (FAVRE, 2000, p. 747), a flor de narciso. É inevitável a relação entre a planta e o referido personagem mítico. Etimologicamente, a palavra narciso possui estreita ligação com a raiz grega *narke*, cujo significado remete à entorpecimento, torpor ou narcose. A flor de narciso é descrita “como bela, inútil, decorativa, estéril, venenosa” (ZIMERMAN, 2012, p. 186). Planta de vida breve, mantém um “ritmo no constante fluxo de morte e renascimento” (OLIVEIRA, 2009, p. 174) e, por isso, tornou-se símbolo da morte e da ressurreição. O simbolismo da flor, por conseguinte, prenuncia a tragicidade de Narciso. Ao contrário de Eco, cuja problemática existencial incide na inabilidade de empreender a voz na articulação da palavra, Narciso tem dificuldade com o olhar e com o fascínio (torpor) exercido pela própria imagem. O olhar, portanto, tem papel importante no mito; pois, se o eco é o duplo da voz, a imagem é o duplo do olhar.

É interessante notar que enquanto o oráculo de Delfos aconselha a máxima sabedoria através do famoso “Conhece-te a ti mesmo”, o mito de Narciso aponta para um caminho diverso. Ao passo que o conselho do oráculo refere-se a um conhecimento interior, focado na reflexão por meio da autocrítica e da humildade <sup>27</sup>, a

---

<sup>27</sup> Delfos era um recinto situado ao pé do Monte Parnaso, na antiga cidade de Delfos, e que abrigava o templo dedicado ao deus Apolo. Neste templo, as sacerdotisas do filho de Zeus realizavam profecias em estado de transe. As respostas ali obtidas eram consideradas verdades absolutas. Bosco Oliveira enfatiza ainda que “Delfos apresenta a mesma etimologia de delfim ou golfinho. Este animal simboliza regeneração, adivinhação, sabedoria e prudência. No mundo grego, principalmente na Creta pré-helênica, o golfinho representava um (...) guia de almas pela facilidade de movimentação e velocidade no deslocamento da água” (OLIVEIRA, 2009, p. 192). As profecias eram inspiradas pelo próprio Apolo cuja “ação de equilíbrio, baseadas nas máximas ‘conhece-te a ti mesmo’ e ‘nada em demasia’, colocou-o como deus harmonizador que apontava para a perfeição espiritual” (OLIVEIRA, 2009, p. 193). De acordo com Vernant, em seu livro *Mito e religião na Grécia Antiga* (1987), os preceitos delficos de autoconhecimento não tinham outro sentido senão o de instigar o homem a “aceitar seus limites”, sem jamais pretender “igualar-se a um deus” (VERNANT, 2006, p. 48)

profecia dada a Liríope remete a um conhecimento exterior, centrado na “imagem do corpo, enquanto lugar de investimento da vaidade do sujeito” (MEDEIROS, 2000, p. 62).

Não é surpreendente que muitos pensadores, filósofos e estudiosos, de modo geral, enxergam no mito uma representação da superficialidade. Para Clemente de Alexandria<sup>28</sup>, por exemplo, a vaidade narcísica estaria vinculada ao culto exacerbado da imagem exterior e das aparências, que deveria ser abandonado em favor da verdadeira beleza – a espiritual.

Plotino, filósofo neoplatônico contemporâneo de Clemente, acreditava que o problema de Narciso estaria em sua ignorância no trato das relações entre seu reflexo e ele mesmo. Na opinião plotiniana, toda atividade espiritual deve ser baseada na pressuposição de que a beleza do mundo visível não passa de uma reprodução efêmera da beleza ideal e transcendental. Ao falhar em compreender a imagem no espelho das águas como mero reflexo de seu próprio corpo, o filho de Liríope negligencia o princípio norteador do pensamento de Plotino de que a matéria seria uma realidade vazia e sem conteúdo. Assim, a totalidade não deveria ser contemplada através de uma imagem exterior, mas ao contrário, por meio de um processo interior de meditação. Narciso, dessa forma, ocupou-se tão somente de uma parte do todo, isto é, seu corpo. Desse modo, ele se esquece da alma que, fatigada por uma obcecada fixação, perde-se em uma busca vã.

O mito de Narciso originou ainda o termo narcisismo que, grosso modo, significa “amor próprio excessivo ou egocentrismo” (VANDENBOS, 2010, p. 635). Na Antiguidade, entre os gregos, o apego exacerbado a si mesmo era problemático. Segundo Jean Pierre Vernant, em seu ensaio intitulado “Sob os olhos do outro”, inserido no livro *Entre mito e política* (1996), o homem grego busca a si mesmo e o encontra no outro, ou seja, nas pessoas inseridas em seu convívio: “para o grego o indivíduo não é separado do que realizou, efetuou, nem do que o prolonga: suas obras, as façanhas que executou, sua família, seus parentes, seus amigos. O homem está no que faz e no que o liga aos outros” (VERNANT, 2001, p. 343).

---

<sup>28</sup> “Nascido por volta do ano 150, em Atenas, e falecido em 215, foi um dos primeiros Padres da Igreja. Apologista, ele se dedicou a esclarecer os pontos de consenso e de dúvida entre a filosofia grega e o nascente cristianismo. Ensinou em Alexandria, terreno de especulações filosóficas e teológicas e ambiente fértil, onde semeou a doutrina cristã. Sua obra literária, encadeada em fases progressivas, pretendia conduzir o leitor do paganismo à religião cristã, da adesão ao cristianismo à disciplina e da disciplina à gnose fases que correspondiam aos três graus do neoplatonismo: a purificação, a iniciação e a visão” (CASIMIRO, 2014).

Ao curvar-se sobre si mesmo e esquecer o restante do mundo, Narciso viola uma conduta social que prima pela coletividade; representando, portanto, uma das primeiras manifestações do olhar do ser humano em sua própria direção. Como ação geradora da autoconsciência, a reflexão narcísica pode ser considerada o princípio da individualidade enquanto volta do indivíduo a si mesmo em detrimento do todo coletivo. A morte de Narciso pode ser entendida, dentro dessa perspectiva, como consequência inevitável por ocupar-se em demasia consigo mesmo, deixando de empregar seus esforços em favor do outro e da pólis.

### 3.1.2 O Espelho no Olhar: Encarando Medusa

Medusa, Ésterno e Euríale, filhas de Ceto e Fórcis (divindades ctônias advindas dos mares), são conhecidas como Górgonas, vocábulo que significa

“ímpetuoso, terrível, apavorante” (...). Em tese, só a primeira é Górgona. Em grego *Medusa* é um particípio presente feminino do verbo ‘comandar, reinar sobre’, donde Medusa é ‘a que comanda, a que reina’. Etimologicamente, Medusa está presa à raiz indo-européia \**med-*, que, em outras línguas aparece com significações diversas: latim *modus*, ‘medida, moderação’, *mediari*, ‘refletir, meditar’. No irlandês antigo *midíur* é ‘eu penso, eu julgo’ (...) No germânico, a raiz especializou-se no sentido de ‘medir, avaliar’, gótico *mitan*, anglo-saxão *metan*, antigo alemão *messen*” (BRANDÃO, 1993, p. 470).

Versa a variante de Ovídio que Medusa era sacerdotisa do templo da deusa Atena, que exigia virgindade de todas as mulheres que lhe serviam. Medusa era a mais bela das três irmãs e despertava o interesse de diversos pretendentes inclusive do deus dos mares, Poseidon, que tomado de amores, violou Medusa no templo da própria Atena. Furiosa, a deusa castigou sua serviçal transformando-a em um monstro grotesco e amedrontador, capaz de petrificar qualquer um que encarasse seus olhos diretamente: “Tudo o que caracteriza a coisa viva – a mobilidade, a flexibilidade, o calor, a suavidade do corpo –, tudo se torna pedra. Não é apenas a morte que enfrentamos, é a metamorfose que nos faz passar do reino humano ao reino mineral e, portanto, ao que há de mais contrário à natureza humana” (VERNANT, 2000, p. 188).

Das três irmãs, somente Medusa era mortal, o que a tornava a mais vulnerável do trio. O fato não era preocupante, afinal, quem arriscaria encarar seu olhar paralisante e mortífero? Bem, somente um herói o ousaria. É aqui que o destino da Górgona se cruza com o de Perseu<sup>29</sup>. O herói precisa da cabeça de Medusa, contudo, há um tremendo obstáculo a ser ultrapassado: como acabar com a vida da filha de Ceto e Fórcis sem ser petrificado por ela?

O problema é resolvido por Atena, que dá um jeito de por diante da Górgona seu belo escudo reluzente, de tal modo que, sem encarar Medusa, Perseu pode ver claramente seu reflexo no espelho da arma para conseguir acertar o golpe e degolá-la como se estivesse vendo cara a cara. Corta sua cabeça, agarra-a, coloca-a na *kisibis*<sup>30</sup> e vai embora (VERNANT, 2000, p. 188).

Segundo Vernant em *A morte nos olhos* (1985), o rosto da Górgona é uma máscara que contempla o sujeito diretamente, como uma sombra ou um reflexo, aprisionando o olhar do indivíduo fixado à frente. Assim, o estudioso deduz que a face de Medusa

é o Outro, nosso duplo, o Estranho, em reciprocidade com nosso rosto como uma imagem no espelho (...), mas uma imagem que seria ao mesmo tempo menos e mais que nós mesmos (...), uma imagem que se apoderaria de nós, pois em vez de nos devolver apenas a aparência de nosso próprio rosto, de refratar nosso olhar, representaria em sua careta, o horror terrificante de uma alteridade radical (...) (VERNANT, 1988, p. 105).

Dessa forma, pode-se deduzir que visualizar o próprio semblante, seja em uma fotografia, seja em uma pintura, seja em um espelho, é visualizar a morte. Olhar a

---

<sup>29</sup> “Perseu é filho de Zeus, rei do Olimpo, com uma mortal, Danae, filha do rei Acrísio, que depois de ter sido informado por um oráculo que seria morto pelo seu neto, manteve a filha em cativeiro, afastada de qualquer pretendente. No entanto, Zeus, disfarçado de chuva de ouro, conseguiu entrar no local onde a princesa estava cativa, e dessa união nasceu Perseu. O rei Acrísio, ao descobrir que tinha um neto, lançou sua filha e o bebê ao mar, esperando que ambos assim morressem – o que não aconteceu. Danae e Perseu, com a ajuda dos ventos favoráveis de Zeus, alcançaram uma ilha onde foram recolhidos e protegidos por um pescador. A ilha era governada por um rei que passou a insistir em investidas amorosas com Danae. Perseu, tentando proteger a mãe do assédio indesejado, aceita o desafio proposto pelo rei – levar a cabeça de Medusa como troca para a trégua” (BUSSOLETTI, 2013, p. 7).

<sup>30</sup> Trata-se de uma espécie de alforje especial, dado pelos deuses, dentro do qual Perseu deveria guardar a cabeça decepada de Medusa.

própria imagem é encarar o olhar petrificante de Medusa, pois vê-la é “olhá-la nos olhos e, nesse cruzamento de olhares, deixar de ser o que se é (...), transformar-se em pedra, cega e opaca” (VERNANT, 1988, p.103). É ser convertido em coisa, isto é, em objeto<sup>31</sup>. A petrificação medusante simboliza o momento em que o espelho mostra uma imagem não correspondente ao objeto, apresentando uma imagem disforme, mortífera e horripilante. A máscara de Medusa, desse modo, encobre simbolicamente aquilo que se parece com o sujeito sem, entretanto, assemelhar-se a ele. Nesse sentido, a Górgona introduz a absoluta outricidade, obrigando o indivíduo a ver com extrema estranheza aquilo que supostamente deveria ser familiar.

Ainda no referido livro, Vernant salienta que existem algumas variantes concernentes ao episódio de Perseu decapitando Medusa, mas é a versão de Ovídio que insiste no espelho como peça fundamental na vitória do herói contra a Górgona. O poeta romano “(...) permite aí estabelecer o elo com o mito de Narciso, a quem tornou famoso. Parece estar em curso o mesmo procedimento de vitimação: o indivíduo se torna vítima do próprio reflexo (...)” (DUMOULIÉ, 2000, p. 622). A imagem refletida de Narciso leva ao entorpecimento e a de Medusa à petrificação. O reflexo de Narciso revela a máxima beleza e o de Medusa desnuda a fealdade absoluta. A contemplação tanto de um quanto de outro conduz a um estado inflexível e paralisante.

O espelho dentro dos mitos referidos acima, portanto, simboliza o entre-lugar, isto é, o limiar entre a frutífera sabedoria e a arriscada insensatez. A imagem especular traduzida pelos mitos de Narciso e de Medusa remonta à premissa de que o espelho é tão somente um instrumento cujo objetivo deveria ser impulsionar o indivíduo ao movimento. Movimentar-se, por conseguinte, significa ponderar acerca de si mesmo em uma constante busca de aprimoramento e aperfeiçoamento. Ao contemplar sua imagem no cristal catóptrico, o sujeito deveria absorver a imagem de si, refletir sobre ela e lapidá-la continuamente rumo a um eu ideal. Esse idealismo é traduzido pela harmonia,

---

<sup>31</sup> A etimologia da palavra *objeto* “se origina do latim *objectu*, particípio do verbo *obicere*, que se forma com o prefixo *ob*, que tem a significação de *diante dos olhos*, + *icere* (=lançar), ou seja, designa *aproximação*, uma *relação íntima e pessoal com alguém* que está na nossa frente (o mesmo que ‘projetado adiante’, visto que a palavra projeção vem da mesma raiz *icere*)” (ZIMMERMAN, 2012), p. 190). Assim, o sentido da ação de objetivar alguém ou ser objetivado por alguém é empregado nesta tese com a mesma conotação difundida pelo psicólogo social romeno Serge Moscovici, autor de inúmeros livros sobre representação social. Para ele, “objetivar é reproduzir um conceito numa imagem” (MOSCOVICI, 2007, p. 71) até que “essa imagem se converta num elemento da realidade em vez de só ser um elemento do pensamento” (MOSCOVICI, 2007, p. 74).

pelo equilíbrio e pela aversão aos descomedimentos, “propiciando a formação de uma sociedade coesa que pudesse desfrutar a vida em paz” (OLIVEIRA, 2009, p. 193).

### 3.2 A TRANSCENDÊNCIA DO ESPELHO: DESCOBRINDO A ESPIRITUALIDADE CATÓPTRICA

Não é de hoje que o homem pensa em idealismo. E também não é recente a conexão entre o espelho e o conceito de ideal. Platão considerava o reflexo especular uma imitação empobrecida do real. Em *A república* (sec. IV a.C.), o filósofo grego discorre sobre a distinção entre as formas reais e as imagens, verdade definitiva e ilusão. A filosofia platônica conclama que o mundo material conhecido através dos sentidos não passa de um reflexo de um mundo ideal, o das ideias, o qual não se pode ver, sentir ou ouvir senão por meio de uma sabedoria universal. Apesar de desacreditar o reflexo especular, Platão não era indiferente à importância do espelho. Assim como a luz do sol cega o observador se vista diretamente, o mundo ideal também poderia ser contemplado somente indiretamente, ou seja, através de um artefato refletor:

(...) o reflexo convida a mente a se libertar do tangível e focalizar na causa ao invés do efeito – em outras palavras, contemplar o mundo com a claridade do entendimento, retornando à essência. Assim como as sombras em movimento que guiaram o homem sábio a sair da caverna, o reflexo já não é mais ilusão, mas uma indicação, uma concha de significados, uma manifestação de algo escondido (...) (MELCHIOR-BONNET, 2001, p. 104)<sup>32</sup>.

Outro pensador que fez várias alusões ao espelho em seus escritos foi o filósofo Sêneca. Para ele, o espelho deveria ser um guia. A visão de um corpo em pleno vigor mostrada pelo cristal catóptrico serviria para impelir o homem jovem a viver longe da infâmia e também para lembrar-lhe de que a juventude é um período de aprendizagem. Deste modo, o jovem que nascesse bem afigurado deveria fazer uso do espelho para que seus encantos físicos não se desfigurassem com vícios; enquanto que os jovens feios de nascença deveriam utilizar o cristal para suprir sua falta de beleza com a formosura de suas virtudes. Além disso, a visão dos cabelos brancos apresentada pelo nitrato de prata

<sup>32</sup> (...) *reflection invites the mind to free itself from the tangible and focus on cause rather than effect – in other words, to contemplate the world with the clarity of understanding, returning to the essence. Like the moving shadows that drive the wise man to leave the cave, the reflection is no longer a trompe l'oeil, but an indication, a shell of meaning, a manifestation of something hidden (...)* (Esta e todas as demais citações deste livro são tradução nossa)



teria o intuito de incitar o homem idoso a deixar de lado atitudes indignas e também serviria de alerta à preparação para a morte. Assim, “reconhecendo os poucos dias que lhe podiam restar de vida os perpetuasse com exemplos mercedores da imortalidade” (VIEIRA, s/d, p. 327).

O espelho, na concepção do pensador, deveria ter por finalidade possibilitar ao homem conhecer-se a si mesmo e, dessa forma, adquirir sabedoria. No entanto, revolta-se Sêneca, o artefato especular foi distorcido pela luxúria e pela devassidão, tornando-se instrumento da extravagância feminina e da depravação masculina.

Dentro do Cristianismo, o espelho é utilizado por Paulo e Tiago em suas epístolas como analogia em seus ensinamentos. Em sua primeira carta à Igreja de Coríntios, um dos centros de produção de espelho da época, Paulo anuncia que “agora vemos em espelho, de maneira confusa, mas, depois, veremos face a face. Agora, meu conhecimento é limitado, mas, depois, conhecerei como sou conhecido” (I Coríntios 13:12). O conhecimento que o homem possui de Deus aqui na terra é um conhecimento parcial, manifestado somente a partir de uma imagem velada de Yahweh, pois os olhos humanos e terrenos não são capazes de suportar a refulgência divina. Segundo a Bíblia, Deus, em toda sua resplandecência, só poderá ser contemplado diretamente através de olhos transformados pela glória divina em um futuro prometido para aqueles que crerem.

Tiago, por sua vez, diz em sua carta que, “com efeito, aquele que ouve a palavra e não a pratica, assemelha-se ao homem que, observando seu rosto no espelho, se limita a observar-se e vai-se embora, esquecendo-se logo da sua aparência” (Tiago 1:23-24). O apóstolo revela a inconstância, a fragilidade e a tolice humanas. O homem, não conseguindo ir além de sua própria imagem, negligencia o modelo divino e perde de vista sua verdadeira identidade espiritual:

Gênesis diz que Deus criou o homem “a sua imagem e semelhança”. A semelhança cede significado à imagem, pois a imagem é nada por si só. Porque o pecado contaminou o espelho, o homem deve olhar para o modelo divino a fim de restaurar a semelhança perdida. A Bíblia é “o modelo imaculado”, cuja finalidade é educar o homem. Em frente ao espelho, o sujeito procura por sua única identidade possível, sua identidade espiritual, fora do envelope carnal e contingente de seu corpo (MELCHIOR-BONNET, 2001, p. 109).<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> *Genesis says that God created man “in his image and his likeness”. The likeness conveys meaning to the image, for the image is nothing by itself. Because sin darkened the mirror, one has to look at the divine model in order to restore the lost*

Padre Antonio Vieira, jesuíta português erradicado no Brasil, dedicou um sermão inteiro ao espelho. Nele, o religioso associa o cristal catóptrico ao demônio, mais especificamente a um demônio mudo. Vieira, alarmado com a vaidade mundana que ameaçava apoderar-se do tempo e da concentração das monjas, traz à tona esse sermão com o intuito de exortar as freiras a extraírem da parede de seus quartos qualquer artefato especular. Na opinião do padre português, a atenção exacerbada à própria beleza apresentada pelo espelho, estaria impedindo as religiosas de “entregar todo o coração ao Esposo do céu” (VIEIRA, s/d, p. 324).

A analogia do espelho com um demônio cuja característica principal é a não emissão de sons deve-se a dois fatores. O primeiro deles é a crença de Vieira na dissimulação do espelho, o qual estaria camuflando um perigo maior: o desenvolvimento de um ato corriqueiro, aparentemente inocente, como a visualização do próprio reflexo a um pernicioso e viciante apego a si mesmo. O segundo fator é a dificuldade em livrar-se desse vício uma vez que ele se instala.

Para ilustrar sua afirmação, Vieira discorre sobre o episódio em que Jesus expulsou um demônio mudo de uma pessoa. O padre chama a atenção para o gerúndio utilizado pelo apóstolo, “Diz o evangelista S. Lucas, que Cristo estava lançando do corpo de um endemoniado, um demônio que era mudo. E porque não diz que o lançou, ou que o lançara, senão que estava lançando?” (VIEIRA, s/d, p. 325). Embasado na opinião de outros expositores sobre o mesmo relato, o religioso garante que essa tardança significaria “a rebeldia, e a resistência e a contumácia, com que o demônio se não queria despegar d’aquelle corpo, nem deixar-se arrancar d’elle” (VIEIRA, s/d, p. 325).

O jesuíta versa ainda, retomando a epístola de Tiago, sobre o motivo pelo qual o ser humano, segundo o apóstolo citado, não consegue se lembrar de seu próprio rosto. Vieira acredita que o homem, quando visualiza diretamente outros indivíduos, recorda-se com mais facilidade “das feições do rosto e figura de cada um, e ausente o retrata na imaginação como o viu” (VIEIRA, s/d, p. 339). Isso não acontece quando o sujeito contempla as coisas através de um espelho. Vieira afirma que a visão direta garante ao objeto observado mais vida e mais força. O reflexo, ao contrário, é enfraquecido quando incide no espelho e retorna ao olho. Todos esses obstáculos

---

*resemblance. The Bible is “the unstained mirror” (Prov. 7:27), intended to educate man. In front of this mirror, the subject looks for his only possible identity, his spiritual identity, outside the carnal and contingente envelope of his body.*

atrapalhariam o armazenamento da imagem na memória. Assim, Vieira ressalva que a abdicação do espelho denota não só uma renúncia “à vista futura, senão também a passada. A futura, porque não há de se ver, pois não tem espelho: a passada, porque por falta do mesmo espelho não pode renovar na memória nem suprir no esquecimento o retrato de quando se viu” (VIEIRA, s/d, p. 339).

Vieira também acusa o espelho de embelezar a verdade através da retórica e de suas figuras para, mudo, bajular, seduzir, persuadir, agradar e adornar a imaginação. Desse modo, simulando ser o que não é, o espelho saciaria o apetite feminino de constantemente espiar seu reflexo, alimentando-se de uma beleza efêmera, fadada a se esvanecer. O jesuíta, no entanto, apesar de repudiar o nitrato de prata, requisita às freiras que troquem o artefato especular produzido pelos homens (mudo, adulator e mundano) pelo espelho divino (o Verbo verdadeiro), procurando sempre corrigir abusos de pensamentos, de palavras e ações.

Percebe-se, então, que a transcendência do espelho está na busca de um ideal, de um modelo que propiciaria uma proximidade maior com a perfeição. Os pensadores mencionados anteriormente asseguram que tal sublimação não é acessível ao homem de forma explícita e ilimitada. A inferioridade dos órgãos e dos sentidos do homem impediria o ser humano de contemplar tamanha magnificência. Porém, ao mesmo tempo que oculta, o espelho também revela. O nitrato de prata exhibe uma imagem que deveria possuir cunho educativo, indicando um caminho que pudesse aproximar o sujeito dessa matriz idealizada.

### 3.3 A ESFINGE ESPECULAR: EXAMINANDO O ESPELHO E SEUS ATRIBUTOS

Umberto Eco define o espelho como sendo “qualquer superfície regular capaz de refletir a radiação luminosa incidente” (ECO, 1989, p. 13), isto é, “uma lâmina que reproduz imagens” (CIRLOT, 1984, p. 239). Sua função primordial é, portanto, refletir. “*Reflectere*, de *re-*, ‘novamente’ e *flectere*, ‘curvar-se’, significa etimologicamente, ‘voltar para trás’, donde *reflexus*, ‘reflexo’, retorno, e *reflexio*, ‘inclinação para trás’” (BRANDÃO, 2000, p.183). O cristal absorve tudo que recai em seu campo estimulante e devolve a imagem ao observador. O reflexo que emana do espelho é, por conseguinte,

uma imagem, elemento que pode ser entendido como uma “[re]produção, quer concreta, quer mental, daquilo que foi percebido pela visão (...)” (LALANDE, 1999, p. 517).

Assim, o artefato catóptrico não só reflete, mas também faz refletir, como bem mostra a etimologia da palavra reflexão e o conceito de imagem aqui empregado. O espelho não interpreta aquilo que lhe atinge, apenas restitui uma efígie exatamente como ela é. Nesse sentido, o nitrato de prata é incapaz de mentir. Ele tão somente mostra a verdade e é tarefa do cérebro, tendo o olho como mediador, decodificar essa verdade e decidir o que fazer com ela. Desse modo, a reflexão torna-se sinônimo de tomada de consciência, levando o indivíduo a suspender-se e lidar com a imagem que lhe é apresentada pelo espelho.

Retomando o capítulo anterior, o duplo especular está inserido no tipo de duplo que Carla Cunha chama de duplo *endógeno*, uma vez que é a imagem do próprio sujeito, produzida por meio de uma operação ótica realizada pelo espelho. Não se trata, portanto, de um ser extrínseco ao indivíduo. O duplo especular é ainda listado como sendo um duplo heterogêneo, para seguir a tipologia enunciada por Nicole Bravo, pois reflete uma desordem interna do ser, levando o indivíduo a uma verdadeira batalha interior.

Entretanto, é importante ressaltar que, apesar de estar relacionado a uma subversão psíquica, o reflexo catóptrico não é uma segunda personalidade tal qual ocorre com Dr. Jekyll e Mr. Hyde. No caso da obra de Stevenson, uma personalidade não interage com a outra, ou seja, uma desaparece momentaneamente para que a outra possa existir. No caso do duplo especular, o sujeito que é duplicado visualiza seu duplo no espelho e, dessa forma, a existência de ambos é simultânea. Apesar da prerrogativa de cada indivíduo em lidar com essa existência sincrônica a seu modo particular, é possível estabelecer algumas propriedades gerais que são compartilhadas por toda imagem refletida pelo cristal catóptrico.

A primeira delas é que a imagem no espelho é estranha, ou seja, causa estranhamento. Não é por acaso que Freud inclui o reflexo especular, enquanto duplo, dentro dos elementos que ele considera de efeito inquietante. Ele próprio passou por uma experiência catóptrica:

Estava eu, sentado sozinho no meu compartimento no carro-leito, quando um solavanco do trem, mais violento que o habitual, fez girar a porta do toailete anexo, e um senhor de idade, de roupão e boné de viagem, entrou. Presumi que ao deixar o toailete, que ficava entre os dois compartimentos, houvesse tomado a direção errada e entrado no meu compartimento por engano. Levantando-me com a intenção de fazer-lhe ver o equívoco, compreendi imediatamente, para espanto meu, que o intruso não era senão o meu próprio reflexo no espelho da porta aberta. Recordo-me ainda que antipatizei totalmente com sua aparência (FREUD, 2010, p. 265).

Como se pode perceber pela breve narração, Freud espantou-se apenas quando percebeu ser ele mesmo o intruso. Até então, não se nota qualquer sentimento de estranhamento. O suposto senhor era somente um indivíduo equivocadamente, não inspirando antipatia nenhuma. A animosidade se instaura no momento em que o duplo é reconhecido. A estranheza do reflexo especular repousa no encontro do familiar (*heimlich*) com o desconhecido (*unheimlich*). Familiar por se tratar do reconhecimento de si mesmo e, no entanto, estranho por evidenciar uma face incógnita ao sujeito:

As propriedades físicas do espelho relacionam-se com as propriedades figurativas da metáfora, as quais se baseiam na noção de transferência: a imagem daquele que olha é transferida para o reflexo, que é simultaneamente análogo e diferente do eu observador, brincando com a coexistência da similitude com a dessemelhança, e a formação mútua de ambos, pelo original e pela imagem. A complexidade do espelho enquanto tema literário surge do espaço limiar o qual ele habita (ANDERSON, 2008, p. 70).<sup>34</sup>

O espelho revela algo biologicamente extraordinário, uma vez que o ser humano não é capaz de ver sua face senão através do cristal. O próprio rosto é o rosto mais desconhecido do sujeito. Entretanto, o fato não é apenas físico. No primeiro capítulo da tese, tem-se a citação de Carla Cunha, na qual ela afirma que o duplo endógeno adquire autonomia e, por conta disso, difere-se daquele que é duplicado. Essa autonomia e essa diferenciação são, na verdade, aspectos desconhecidos do indivíduo que ganham vida no reflexo que procede do espelho. É o já citado “estrangeiro em nós” de

---

<sup>34</sup> *The physical properties of a mirror relate to the figurative properties of a metaphor, which is based on transfer: an image of the beholder is transferred onto a reflection, which is at once analogous to and yet different from the observing self, playing with the co-existence of similitude and dissimilitude and the mutual formation of each other by the original and the image. The complexity of the mirror as a literary motif arises from the liminal space which it inhabits* (tradução nossa)

Julia Kristeva, esse incógnito que vive escondido em todo ser humano. Deste modo, o duplo especular é a manifestação de “todas as possibilidades não realizadas de configuração do destino, a que a fantasia ainda se apegas, e todas as tendências do Eu que não puderam se impor devido a circunstâncias desfavoráveis, assim como todas as decisões volitivas coartadas (...)” (FREUD, 2010, p. 353). O reflexo absorve tudo aquilo que deveria permanecer oculto e traz à tona, exibindo no cristal catóptrico tudo aquilo que o sujeito nunca quis ou nunca foi capaz de enfrentar.

Neste ponto, percebe-se a segunda característica geral da imagem especular: ela é sempre invertida, “é como outra pessoa olhando para você e, no entanto, é você mesmo. Quando você pisca o olho direito, você *sente* que é seu olho direito piscando, mas você o *vê* enquanto olho esquerdo do seu duplo” (GREGORY, 2008, p. 98)<sup>35</sup>. A inversão ocorre não somente no âmbito ótico / físico, mas também no plano psicológico.

A inversibilidade da imagem especular simboliza o abismo que existe entre a aparência do sujeito e sua essência, ou ainda, a diferença gritante entre a imagem mental que o indivíduo tem de si mesmo e sua imagem revelada pelo espelho. Não há coincidência entre elas, pois se assim fosse, a imagem especular nunca causaria inquietação e jamais seria necessário a utilização de máscaras. Segundo Clément Rosset, em seu livro *O real e seu duplo* (1976), o espelho “me mostra não eu, mas um inverso, um outro; não meu corpo, mas uma superfície, um reflexo” (ROSSET, 1998, p. 80).

Essa inversão está diretamente relacionada ao dualismo e ao antagonismo comentados no capítulo anterior. Esse hóspede indesejável e desconcertante que habita em cada ser humano, esse outro que carrega a obscuridade do sujeito é o inverso daquilo que o indivíduo pensa ser. Em outras palavras, o duplo especular exhibe características contrárias àquelas demonstradas por aquele que é duplicado. A existência simultânea de ambos produz um movimento de resistência e de atrito. A disputa pelo mesmo segmento espacial e temporal desemboca em um combate acirrado, que pode adquirir proporções aniquiladoras.

O terceiro atributo do duplo especular é que ele é mediado pelo olhar e, portanto, tem que arcar com o peso deste olhar. Etimologicamente, espelho remete à

---

<sup>35</sup> (...) *is like another person looking at you, yet is yourself. When you wink you right eye you feel it is you right eye but see it as the left eye of you double.* (tradução nossa)

palavra grega “*kátoptron* (cuja origem deriva de *katá*, étimo grego com o sentido de *oposição*) + *optron* (=visão)” (ZIMERMAN, 2012, p. 124), indicando o atributo catóptrico de refletir aquilo que é posicionado opostamente aos olhos de quem contempla o cristal especular. Na língua portuguesa, o vocábulo espelho é derivado do termo latino *speculum*<sup>36</sup>, cuja procedência remonta ao termo “latino *specio* (olhar observador) que, por sua vez, derivou *specto* (ver com reflexão)” (ZIMERMAN, 1991, p. 46).

É por isso que para os antigos, “especular era observar o céu e os movimentos relativos das estrelas com o auxílio de um espelho” (CHEVALIER, 2001, p. 393). E assim, o substantivo especulação absorveu o significado de “‘indagação, busca de valores’, ou seja, de ‘reflexão’” em clara e íntima relação com “a propriedade reflexiva do espelho” (ZIMERMAN, 1991, p. 45). Em francês, espelho é traduzido por *miroir* que provém de *miratorium* (objeto para se mirar). Do referido vocábulo francês veio *mirror*, espelho em inglês.

Todos esses apontamentos etimológicos permitem concluir que toda concepção, superstição, fantasia ou credence acerca do espelho são, invariavelmente, concernentes ao ato de olhar e ao ato de refletir. O espelho e o olhar não são apenas indissociáveis, eles derivam um do outro, e essa conexão acaba por constituir-se em um processo de autoconhecimento, pois

os olhos recebem passivamente, com prazer ou desprazer, contanto que estejam abertos, verdadeiras sarabandas de figuras, formas, cores, nuvens de átomos luminosos que se ofertam, em danças e volteios vertiginosos, aos sentidos do homem. E o efeito deslumbrante pode ter um nome: conhecimento (BOSI, 1988, p. 67).

Nesse caminhar rumo ao conhecimento de si, o olhar do outro adquire suma importância, uma vez que, quando o indivíduo mira-se no espelho, a imagem ali refletida acumula inevitavelmente o peso do olhar do outro. Em sua obra *O ser e o nada* (1943), Jean Paul Sartre dedica um capítulo especial ao olhar, atribuindo a este o papel de

---

<sup>36</sup> Álvaro Pais, frade franciscano nascido na cidade galega de Salnés, em sua obra *Speculum Regum* (“Espelho de Reis”), datada de 1341, reporta o sentido do artefato especular ao universo semântico e etimológico que origina a palavra *speculum*: *spectare* (olhar, contemplar, observar), *specto* (olhar, estar voltado para), *specula* (lugar de observação, lugar elevado), *specularia* (vidro), *speculatione* (especulação). Dessa forma, o religioso remete à tradição filosófica medieval que interpretou a especulação (*speculatione*) como “modo de refletir”, isto é, refletir contemplativamente. David Zimerman, por sua vez, em seu artigo “O espelho na teoria e prática psicanalítica” (1991), acrescenta que o vocábulo *speculum* tem também uma ligação etimológica com o termo indo-europeu *speck*, que significa “olhar do alto”.

desencadeador da relação “eu” versus outro e, por conseguinte, essencial para a constituição do ser. Para Sartre, o “eu” começa a apreender-se como tal a partir do momento em que se depara com o olhar do outro. Ao captar esse olhar, o “eu” compreende-se enquanto entidade particular e distinto do outro, pois “o outro é, por princípio, aquele que me olha” (SARTRE, 2013, p. 333).

O filósofo francês acrescenta que captar um olhar difere do simples ato de perceber os olhos de alguém. O olhar julga, analisa, transmite juízo de valor: “assim, o olhar é, antes de tudo, um intermediário que remete de mim a mim mesmo” (SARTRE, 2013, p. 333). O olhar do outro força o sujeito a enfrentar sua fragilidade, sua vulnerabilidade, suas falhas e também o obriga a refletir sobre a correspondência ou não entre o julgamento que faz de si mesmo e o julgamento que o outro lhe está transmitindo através do olhar, pois

quando um ser humano olha outro, carrega nesse olhar algo que define e qualifica o outro, em vários níveis. Isso é parte da negação interna, base da relação de alteridade. Não apenas o outro aparece como aquele que me olha, mas também como aquele que, ao me olhar, me vê de certa forma (LEOPOLDO E SILVA, 2004, p. 187).

É através deste encontro com o outro que o “eu” torna-se capaz de se objetivar e, assim, conjeturar sobre suas ações. Segundo Sartre, enquanto o indivíduo vive isolado, não há possibilidade deste avaliar seus próprios atos já que eles não são conhecidos de ninguém além dele mesmo. A partir do momento em que o olhar do outro recai sobre suas ações, o sujeito instintivamente analisa o que fez e deste modo, define-se. Em outra obra, também de cunho filosófico, intitulada *O existencialismo é um Humanismo* (1946), Sartre assim descreve a relação entre eu e o outro:

O outro é indispensável a minha existência tanto quanto, aliás, ao conhecimento que tenho de mim mesmo. Nessas condições, a descoberta de minha intimidade desvenda-me, simultaneamente, a existência do outro como uma liberdade colocada em minha frente, que só pensa e só quer ou a favor ou contra mim. Desse modo, descobrimos imediatamente o mundo a que chamaremos de intersubjetividade e é nesse mundo que o homem decide o que ele é e o que são os outros (SARTRE, 1984, p.16).



Assim, sob a perspectiva sartreana, o ser humano constrói sua essência através da vivência cotidiana, experimentando sensações, aprendendo a fazer escolhas e convivendo com a consequência dessas escolhas. Cada um, portanto, possui uma vivência única. É aventurando-se no mundo, arriscando, padecendo e combatendo nele que aos poucos o ser humano se define. Dessa maneira, na opinião do estudioso francês, é prerrogativa do homem produzir sua própria essência, transformando-se naquilo que fizer de si mesmo.

Segundo Sartre, essa essência, construída a partir da vivência e das escolhas, pode ser explicitada por meio da relação com os outros, cuja mediação é realizada pelo olhar. O olhar do outro toma o sujeito como objeto: “o olhar do outro me especializa e me temporaliza, e eu me ofereço, sem defesa, à apreciação alheia; assumo a despeito de mim, uma liberdade que não é minha” (BORNHEIM, 2000, p. 88).

O olhar alheio objetiva o sujeito, tornando-o real. O outro lhe atesta a existência e isso incita e incomoda, desencadeando uma crise de aceitação, uma vez que o indivíduo anseia ver refletido no olhar do outro apenas o melhor de si mesmo. No entanto, o outro vê mais do que lhe é permitido, petrifica o indivíduo tal qual Medusa. Ao solidificar as possibilidades do sujeito, o olhar do outro lhe inibe a fluidez e a liberdade. E, assim, frustra toda e qualquer tentativa de se atingir a perfeição.

Daí a teoria sartreana de que toda relação é um campo de batalha, toda convivência humana é conflitante. Não é uma questão de crueldade pura e simples. Segundo Sartre, trata-se tão somente da situação constitutiva do próprio ser humano. Muitos dos sofrimentos enfrentados pelo homem é resultado do encontro com a alteridade: “o inferno são as outras pessoas apenas porque são pessoas e outras (...)” (DANTO, 1993, p. 84).

Estas ideias são ilustradas por Sartre em sua peça teatral denominada *Entre quatro paredes* (1944). Nela, três pessoas morrem e vão para o inferno. Contudo, o inferno não é feito de enxofre e fogo, mas sim de um ambiente totalmente fechado, escasso em móveis e decoração (e, portanto, desprovido de espelhos) e sem as costumeiras pausas no cotidiano. O elemento central da obra é o ato de ser visto. Até mesmo o criado que cuida das necessidades dos personagens é detentor de olhos com pálpebras atrofiadas, permitindo-lhe ficar com os olhos abertos infinitamente. O olhar permeia toda a peça. Os personagens descobrem, então, que “o inferno são os outros”,

ou seja, é a própria convivência. Sem artefatos especulares no cubículo em que se encontram, é o olhar do outro que lhes dá roupagem. Entre muitas brigas e conflitos, vão admitindo suas culpas, reconhecendo o motivo de estarem no inferno e, principalmente, percebendo que foram suas próprias escolhas que os levaram até lá. E que foram essas escolhas que fizeram deles o que eles são.

É interessante mencionar, aqui, mais especificamente uma das personagens da peça, aquela que possui mais intimidade com o artefato especular. Estelle, uma mulher fútil e superficial, sem espelhos, precisa do olhar do personagem masculino Garcin para manter sua imagem de bela e desejável. Sua característica primordial é o apego à aparência física.

Sartre acredita que todas as alternativas acolhidas pelo sujeito em sua vida são expressões do seu projeto de ser. No caso de Estelle, nota-se que seu olhar tanto para si quanto para o outro é puramente estético. Ela toma seu corpo e o corpo do outro como objeto e medida, não conseguindo ir além. Seu olhar para si e para o outro é marcado pela superficialidade e, por causa disso, acaba por viver no plano do irrefletido, ou seja, ela não é capaz de refletir sobre suas ações. Assim, é ela quem sente mais falta do espelho.

Dentro dos conceitos sartreanos, o cristal catóptrico é uma metáfora para a reflexão acerca de si mesmo, representando o movimento de posicionar a própria consciência. Através do espelho, o sujeito dispõe-se a si mesmo em imagem, já que seu rosto é inacessível sem o artefato especular. Da mesma forma, o olhar do outro reflete a existência objetiva do indivíduo e se este não está habilitado a refletir sobre si, necessita de alguém disposto a isso. Logo, Estelle, na ausência de espelhos, carece que o olhar do outro reflita sua imagem. Portanto, ela é a última do trio a admitir sua culpa, e ainda assim só o faz sob interrogatório dos outros dois personagens.

Com esse triângulo, Sartre salienta a ideia de que a relação com o outro é um embate de consciências, pois quando o olhar alheio corrobora com as expectativas do sujeito, a harmonia reina. Todavia, no instante em que isso deixa de acontecer, o olhar do outro se transforma em um espelho crítico, escancarando as falhas e as mentiras do indivíduo.

Conclui-se, portanto, que a pessoa solitária olha-se no espelho e observa uma imagem veleitária e nebulosa. Sem o olhar do outro que lhe confere roupagem, o

sujeito se vê nu. Em outra de suas obras literárias, denominada *Náusea* (1938), Sartre ilustra a questão acima levantada através do personagem principal do romance. Roquentim se questiona: “Talvez seja impossível compreender o próprio rosto. Ou talvez seja porque eu sou um homem sozinho? As pessoas que vivem em sociedade aprenderam a se ver nos espelhos tal qual como seus amigos as veem. Não tenho amigos: será por isso que minha carne é tão nua?” (SARTRE, 1983, p. 36). O olhar do outro descobre a transparência do indivíduo e este reage naturalmente cobrindo-se com uma máscara, cuja constituição vai variar de acordo com a apreciação que o sujeito faz das intenções do outro e de suas próprias.

Roland Barthes, em sua obra *A câmara clara* (1979), ao divagar sobre a fotografia e suas teorias, tece comentário que elucida muito bem a questão do olhar proposta por Sartre. O estudioso comenta que, ao ser olhado pela lente objetiva da câmera fotográfica, ele “posa”, isto é, fabrica-se instantaneamente, metamorfoseia-se antecipadamente em uma imagem:

Presto-me ao jogo social, poso (...), mas esse suplemento de mensagem não deve alterar em nada (para falar a verdade, quadratura do círculo) a essência preciosa do meu indivíduo: o que sou fora de toda efigie. Eu queria, em suma, que minha imagem, móbil, sacudida (...) ao sabor das situações, das idades, coincidissem sempre com meu “eu” (profundo, como é sabido); mas é o contrário que preciso dizer: sou “eu” que não coincido jamais com minha imagem, pois é a imagem que é pesada, imóvel, obstinada (por isso, a sociedade se apoia nela), e sou “eu” que sou leve, dividido, disperso (BARTHES, 1984, p. 24).

Ao revelar a imagem corpórea à consciência do sujeito, o espelho desmascara a falsa ideia de unidade proporcionada pelas aparências e o sujeito se vê dividido. Independente do indivíduo abraçar ou recusar sua representação, ele sempre sentirá o medo de ser mal interpretado. Afinal de contas, quem pode garantir ao sujeito que sua imagem é realmente qualificada para representá-lo? Assim, como “defensor e assolador de um eu ideal, o reflexo, inapto para sua missão, quebra-se ou destitui-se” (BONNET, 2001, p. 250)<sup>37</sup>.

O duplo especular, dessa forma, através do dualismo, da ambivalência, do antagonismo e da inversão, é a manifestação de um outro de si mesmo. Por meio de

---

<sup>37</sup> (...) as both upholder and destroyer of an ideal self, the reflection, unfit for its mission, either cracks or dismisses itself.

uma alteridade radical, o reflexo catóptrico conduz o indivíduo a uma experiência de especulação, reflexão e luta entre seu “eu” mais profundo (que, na maioria das vezes, nem mesmo o sujeito reconhece), seu “eu” ideal (a imagem que o sujeito gostaria de apresentar a fim de atender as expectativas do outro e às pressões do meio) e o “eu” que o sujeito presentemente acredita ser ou parecer para os demais.

Este relacionamento entre aquele que é duplicado e seu reflexo pode ser, conforme já comentado no capítulo anterior através da tipologia proposta por Carla Cunha, positivo ou negativo. No primeiro caso, a relação é pautada pelo reconhecimento de predicados correspondentes, construtivos, úteis e benéficos. O resultado seria uma simbiose proveitosa e edificadora. No segundo caso, porém, a interação é baseada em atributos não correspondentes, opostos e ameaçadores. As consequências deste último tipo de convivência seriam catastróficas. O saldo desta última operação culminaria, invariavelmente, na extinção de um e/ou de ambos.

### 3.4 O NITRATO DE PRATA REFLETIDO NA PÁGINA ESCRITA: CONTEMPLANDO O ESPELHO DENTRO DA LITERATURA

Freud, em seu já mencionado ensaio *O inquietante*, comenta que “entre as muitas liberdades do criador literário está a de escolher a seu bel-prazer o mundo que apresenta, de modo que este coincida com a realidade que nos é familiar ou dela se distancie de alguma forma” (FREUD, p. 372). E, com isso, acrescenta o psicanalista, a ficção inventa novas possibilidades que não existem na vida real. Assim ocorre com o espelho na literatura. Desde as águas de Narciso até as estórias contemporâneas que trazem o artefato catóptrico como mote, escritores vêm transformando este simples objeto doméstico em um tema literário recorrente, fascinante e instigante. A seguir, são expostas algumas destas obras que, cada uma a sua maneira especial, fazem refletir e especular sobre o ser humano e suas inquietações.

#### 3.4.1 Do Outro Lado do Espelho

*Através do espelho e o que Alice encontrou por lá* (1871) é uma espécie de continuação da famosa história infantil *Alice no País das Maravilhas* (1865), do escritor

britânico Lewis Carroll. O enredo coloca a protagonista Alice em uma nova aventura, desta vez, ela não cai na toca do coelho, desembocando em um mundo de maravilhas, mas atravessa o espelho que fica sobre a lareira. Uma vez lá, a pequena vislumbra um universo onde tudo é invertido e permeado pela reflexão.

Assim que adentra o espelho, Alice descobre um quarto semelhante ao seu, porém com várias diferenças estranhas. Alice deixa a habitação e avista um lindo jardim ao longe. Entretanto, sempre que tenta seguir o caminho que conduz ao horto, a protagonista acaba retornando para a porta da residência. Confusa, ela pensa em voz alta como chegar ao jardim e, para sua surpresa, um lírio responde. Outras flores se juntam à conversa e várias delas começam a insultar Alice. Através das flores, a personagem principal descobre que a Rainha Vermelha está nas redondezas e decide procurá-la. Alice a encontra, e do lugar onde elas estão, a protagonista avista um campo no qual um grande jogo de xadrez está em andamento. A menina expressa, então, sua vontade de participar dele. A Rainha Vermelha explica que Alice pode entrar no jogo como um peão, comentando ainda que a garota se tornará uma rainha quando atingir o fim do jogo.

A partir daí, dentro do jogo de xadrez, a personagem principal passa por diversas situações esquisitas e conhece criaturas das mais bizarras. Ao final da trama, Alice descobre um castelo com um grande portão no qual se nota a inscrição “Rainha Alice”. A protagonista entra pelo portão e encontra um grande banquete em sua homenagem. Ela se senta e começa a comer, mas a festa rapidamente desanda para o caos completo. Irritada, Alice arremessa a toalha de mesa para longe e apanha a Rainha Vermelha. E, assim, a menina desperta e se vê segurando sua gatinha. A garota percebe, então, que suas aventuras no mundo do espelho não passaram de um sonho.

Um dos aspectos que mais chama atenção nessa obra de Carroll é a inversão das coisas dentro do espelho. Lá, tudo é às avessas, ou seja, ao contrário. A Rainha Vermelha explica que no universo catóptrico as pessoas correm para ficarem paradas. Em outra ocasião, a Rainha Branca elucida que naquele mundo o tempo corre atrás para frente (Enquanto elas falam, a Rainha Branca põe um curativo no dedo, depois grita de dor e finalmente espeta seu dedo num broche). Outra passagem relata a tentativa de Alice em cortar um bolo; porém, quanto mais corta, mais o bolo se junta novamente. A explicação é que dentro do nitrato de prata, o bolo deve ser servido antes de ser cortado. Lá, é preciso gritar para sussurrar.

Esse jogo de inversões, regrado pelos paradoxos e pela duplicidade, pode ser entendido dentro da perspectiva da dicotomia realidade versus ficção. O mundo dos espelhos representaria o mundo da fantasia, ou da ficção, no qual as regras são diferentes, seguem uma lógica inversa. Esse esquema diferenciado, no entanto, não é desprovido de sentido como se poderia pensar. Opostamente, é possível notar um processo construtor de significado, porém guiado pela intuição e pela imaginação. O aparente *nonsense* de Carroll brinca com as regras da realidade, mas não indica um caos total; inversamente, as regras do universo especular fazem sentido dentro do mundo para o qual foram criadas. Tanto o espelho quanto o jogo de xadrez são relevantes para a composição da trama. Martin Gardner, em nota à edição comentada da Jorge Zahar Edições (2002), diz que

Por uma feliz coincidência, o xadrez harmoniza perfeitamente com o tema do espelhamento. Não só torres, bispos e cavaleiros vêm aos pares, como a disposição assimétrica das peças de um jogador de um jogo (assimétrica por causa das peças da rainha) é um espelhamento exato da disposição das peças do adversário. Por fim, a lógica incomum do jogo de xadrez combina muito bem com a lógica louca do mundo do espelho (CARROLL, 2002, p. 132).

O jogo de xadrez possui regras definidas, mas o que faz a diferença em uma partida são justamente as estratégias e a intuição dos jogadores. Também, na ficção, o autor segue determinadas regras (textuais, gramaticais, coerência, coesão, e tantas outras), mas é o seu imaginário que conduz o enredo. E porque, então, o jogo de xadrez em um mundo dentro do espelho? Talvez porque a ficção reflita a realidade, entretanto, de uma maneira mais abrangente e libertadora, tal qual a capacidade do espelho em produzir a sensação de ampliação do campo estimulante.

Na obra, Alice está nervosa com sua irmã, pois esta não quer brincar de reis e rainhas por serem apenas as duas, o que tornaria a brincadeira logicamente impossível. A protagonista contra argumenta dizendo que ela mesma poderia fazer o papel de todos os outros personagens necessários para a concretização da brincadeira. Outro momento da narrativa que enfatiza a idéia aqui proposta é a passagem na qual Alice e a Rainha Branca estão conversando e esta última tenta explicar como funciona a memória no mundo do espelho. Como já mencionado, dentro do espelho, as pessoas lembram-se das coisas antes mesmos delas acontecerem. A protagonista não consegue

compreender a lógica inversa, salientando que a sua memória funciona apenas em um sentido. A Rainha Branca, então, fica espantada com a pobreza de tal forma de armazenamento de recordações. Mais uma vez fica claro que o mundo do espelho apresenta um número maior de possibilidades, ampliando, dessa forma, o universo humano através da imaginação.

### 3.4.2 Os Espelhos Mágicos

O conto “Branca de Neve” é célebre por remeter imediatamente ao espelho. O conto é originário da tradição oral alemã e foi compilado pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm entre 1812 e 1822 em um livro com outras fábulas denominado *Contos de Fada para Crianças e Adultos*. No início da estória, uma rainha costurava, no inverno, ao lado de uma janela negra como o ébano. Ao lançar o olhar para a neve, picou o dedo com a agulha, e três gotas de sangue pingaram sobre a neve, o que a deixou admirada e a fez pensar que, se tivesse uma filha, gostaria que fosse branca como a neve, vermelha como o sangue e com os cabelos escuros como o ébano da janela.

A rainha teve seu pedido atendido, porém, falece ao dar luz à criança. O pai deu à filha o nome de Branca de Neve, e logo tornou a casar com uma mulher arrogante, esnobe e vaidosa, possuidora de um espelho mágico. Frente ao artefato, a madrasta sempre questionava quem seria a mais bela de todas as mulheres. O espelho sempre respondia que a mais formosa de todas as damas do mundo era a nova rainha. Até que, ao completar sete anos, Branca de Neve passou a ser a donzela mais bonita.

Cheia de inveja, a Rainha, na esperança de voltar a ser a mais bela, contratou um caçador e ordenou que ele matasse a enteada e lhe trouxesse o coração como prova. O caçador, no entanto, desistiu de sua tarefa, tamanho era o encantamento suscitado pela beleza de Branca de Neve. Rapidamente, o homem lhe disse para fugir e se esconder na floresta. Com o intuito de enganar a rainha, entregou a ela o coração de um jovem veado. A rainha assou o coração e o comeu, acreditando ser de Branca de Neve.

A jovem, seguindo o conselho do caçador, saiu à deriva na floresta e só parou ao encontrar uma casinha onde moravam sete anões. Estes, maravilhados com a beleza da garota, resolvem deixá-la fixar residência em sua habitação em troca de seus dons domésticos. A rainha não tardou a descobrir o esconderijo de Branca de Neve e

tentou de várias maneiras acabar com sua vida. Os anões, porém, sempre conseguiam reavivá-la. Infelizmente, um dia, enfim, os ardis da madastra surtem efeito. Disfarçada de fazendeira, fez Branca de Neve engolir uma maçã envenenada. A jovem engasgou-se com a fruta e ficou sem ar. Os anões, pensando que a menina estava morta, puseram-na em um caixão de vidro.

Certo dia, um príncipe que andava pelas redondezas avistou a bela princesa em sua mortalha transparente e ficou apaixonado. Com a permissão dos anões, leva o caixão com ele. No caminho, a carruagem do príncipe tropeçou e o pedaço da maçã preso na garganta de Branca de Neve saiu e ela voltou a viver. O príncipe a pediu em casamento. Na ocasião da festa, a madrasta da noiva é convidada. Antes de ir, no entanto, ela consulta o espelho novamente e este revela a cruel verdade: a jovem rainha é a mais bela. Enfurecida, a madrasta vai ao casamento e ao reconhecer sua enteada, apavora-se. O príncipe, então, com a finalidade de punir a cruel rainha, manda esquentar um par de sapatos de ferro e a obriga dançar com eles até cair morta no chão.

O espelho aqui aparece como elemento mágico e promotor das revelações que desencadeiam os acontecimentos da trama. O aspecto mágico do artefato catóptrico não é jamais contestado dentro do enredo, apenas se aceita sua existência como elemento intrínseco aos eventos da estória. Os critérios nos quais o nitrato de prata se baseia para determinar a beleza das personagens são não só desconhecidos como também são absorvidos sem maiores interrogações. Essas notificações podem soar estranhas, porém, dentro do universo dos contos de fada o elemento mágico é considerado normal e corriqueiro. Sua presença é não só acolhida como esperada.

É significativo, no entanto, observar que a peça especular é tida como enunciador da verdade, incapaz de mentir. Vem daí a crença incondicional da madrasta em suas revelações. Contrariamente, é o ser humano que é retratado como dissimulador e mentiroso. A própria rainha disfarça-se para levar a cabo sua crueldade. O caçador, apesar das boas intenções, também mente para preservar a vida da princesa. O espelho, portanto, seria o único detentor de uma atitude objetiva cuja veracidade se pode confiar inteiramente.

A presença do espelho na trama remonta, sem dúvida, à problemática da vaidade feminina. Tal qual Narciso, a madrasta perde-se na imagem refletida pelo espelho. Baseia toda sua vida nas constantes consultas ao nitrato de prata. Esse apego excessivo à



própria imagem leva a antagonista da estória à morte, punida por sua inveja e maldade. O cunho moral e didático que perpassa todo conto de fadas é manifesto: o bem vence, o mal é castigado e, em meio a tudo isso, está a imparcialidade do espelho.

Outro espelho mágico aparece também em outro conto de fadas denominado “A Rainha das Neves”, publicado primeiramente em 1844 como parte integrante do livro *New Fairy Tales*, do famoso escritor dinamarquês Hans Christian Andersen. Tudo começa no início dos tempos, quando o diabo criou um espelho maligno, que fazia com que toda a beleza ou bondade nele refletida diminuísse até ficar minúscula ou se transformasse em algo horrível, e tudo o que fosse mal e feio parecesse ainda maior e pior do que na realidade. Depois de fazer o espelho percorrer toda a Terra, o diabo tentou levá-lo ao reino dos céus, – e, então, ele se espatifou em mil pedaços. Acontece que estes pedaços diminutos caíam dos céus com a neve e a chuva, penetrando nos olhos das pessoas e fazendo com que vissem apenas o lado grotesco das coisas, tornando seus corações insensíveis. Foi o que aconteceu, certo dia, ao pequeno Kay. E, assim, ele se afastou dos afagos de sua avó e também da pequena Gerda, sua companheira inseparável, deixando-se levar para muito longe pelo trenó da bela e gélida Rainha da Neve.

A partir desse momento, principia a longa e árida jornada de Gerda, disposta a viajar até o fim do mundo para encontrar o seu companheiro desaparecido. Durante o percurso, Gerda tem que enfrentar vários obstáculos. Ela quebra o feitiço que uma velha senhora lhe havia lançado desejosa de aprisioná-la para sempre em seu jardim. Com a ajuda de um casal de corvos, escapa ao destino de ser esfaqueada e devorada. E, finalmente, no dorso de uma rena, parte sem nenhuma proteção adequada contra o frio rumo ao interior do palácio gelado da soberana da neve com o intuito de resgatar seu amigo. Para invalidar o fascínio exercido pela rainha glacial e restaurar a visão de seu companheiro, Gerda teria que extrair o pedaço do espelho maléfico alojado no coração de Kay. E assim ela o fez, utilizando toda a força de seu amor pelo garoto. Quando o jovem casal, enfim, retorna unido à terra natal, descobre que o tempo passou e já se tornaram adultos.

O espelho aqui aparece novamente envolto de magia e de poderes funestos. O nitrato de prata funciona no conto como transformador do olhar humano, fazendo com que este veja apenas o lado deformado e feio das coisas e das pessoas. Ao

contrário do espelho de Narciso que mostrava a beleza extrema, e diferente da neutralidade do artefato especular da madrasta de Branca de Neve, o espelho da trama de Andersen reflete a feiura e os defeitos. Além disso, os dois primeiros são objetos externos ao olhar humano, este último, entretanto, inseriu-se fisicamente dentro do olho e dos corações dos indivíduos. É de se notar também que uma das características principais das duas primeiras peças catóptricas aqui referidas é exibir a verdade, ao passo que o terceiro espelho prima pela mentira.

Todos esses aspectos são relevantes na medida em que apresentam o espelho como metáfora de uma outra falha inerente do ser humano: a criticidade depreciativa de seus julgamentos. A vaidade, o amor exacerbado a si mesmo e a feracidade com que se julga os defeitos alheios compartilham o mesmo resultado. Narciso, a madrasta de Branca de Neve e Kay, por causa de seu envolvimento com o nitrato de prata, acabaram negligenciando o outro. Andersen, então, aponta para a possibilidade de vencer o reflexo especular através do amor ao próximo. A verdade, assim, não vem do espelho, mas da sinceridade do afeto demonstrado por Gerta.

### 3.4.3 Os Espelhos e a Poesia

Um dos mais conhecidos poemas sobre espelho é intitulado “Espelho”<sup>38</sup>, da escritora americana Sylvia Plath. O poema foi escrito em 1961, mas só foi publicado 10 anos depois como parte de uma coleção denominada *Crossing Waters*. O poema é dividido em duas estrofes, tendo o espelho como eu lírico. Na primeira, o espelho descreve seus atributos físicos – ele é prata – e também aspectos de sua personalidade – ele não é cruel, tão somente sincero e preciso. Em seguida, a peça

---

<sup>38</sup> “Sou prateado e exato. Não tenho preconceitos. / Tudo o que vejo engulo no mesmo momento / Do jeito que é, sem manchas de amor ou desprezo. / Não sou cruel, apenas verdadeiro — / O olho de um pequeno deus, com quatro cantos. / O tempo todo medito do outro lado da parede. / Cor-de-rosa, malhada. Há tanto tempo olho para ele Que acho que faz parte do meu coração. Mas ele falha. / Escuridão e faces nos separam mais e mais. / Sou um lago, agora. Uma mulher se debruça sobre mim, / Buscando em minhas margens sua imagem verdadeira.

Então olha aquelas mentirosas, as velas ou a lua. / Vejo suas costas, e a reflito fielmente. / Me retribui com lágrimas e acenos. / Sou importante para ela. Ela vai e vem. / A cada manhã seu rosto repõe a escuridão. / Ela afogou uma menina em mim, e em mim uma velha / Emerge em sua direção, dia a dia, como um peixe terrível.” (PLATH, 2007, p. 27)

catóptrica comenta sobre aquilo que normalmente vê: uma parede, a escuridão da noite e, é claro, as faces que procuram seus reflexos.

Na segunda estrofe, o espelho se transforma em um lago, onde uma mulher se debruça em busca de seu verdadeiro eu. No entanto, impactada com a veracidade atroz do espelho, dá-lhe as costas, preferindo a verdade acobertada pelas sombras da vela e da luz do luar. Então, o nitrato de prata se gaba do quão importante é para essa mulher e se delicia com suas lágrimas e sua agitação. O poema termina com o espelho relatando o afogamento da juventude da mulher no lago catóptrico. No lugar de sua juventude, o espelho faz surgir a velhice da mulher, que é comparada pelo artefato catóptrico a um “peixe terrível”.

O espelho aparece no poema como símbolo da escravidão da aparência. A mulher tenta buscar sua verdadeira face, independente de sua aparência. Entretanto, o espelho ditador e extremamente verdadeiro, mostra-lhe um rosto envelhecido que a derrota. O avanço da idade e conseqüente deflagração da aparência, tomados como sinônimos de defeito, inutilidade e motivo de desprezo pela sociedade em geral, transforma-se em fonte de ansiedade e angústia. O cristal especular vangloria-se de sua sinceridade e, no entanto, apenas reflete uma percepção social limitadora que mede o valor do sujeito por sua juventude e beleza.

Indo contra essa idealização da beleza e da juventude, a mulher do poema olha para dentro de si, tentando descobrir quem ela era e quem ela se tornou com o amadurecimento da velhice. Todavia, essa tentativa de adquirir uma identidade autônoma é frustrada pelo espelho. Ao escolher seu interior em detrimento de sua imagem exterior, optando por uma definição livre de sua própria identidade, a mulher do poema não encontra mais uma bela jovem, e sim, um “peixe terrível”.

A ditadura da aparência pode ser percebida também no fato de que o eu lírico do poema é o espelho e não a mulher. Ela é totalmente subjugada pelo artefato. Assim, o cristal especular exhibe não só a perda da juventude e da beleza, mas também indica a perda de poder em expressar sua identidade de acordo com os próprios termos contra uma perspectiva ditada pela superficialidade da aparência. A imagem final do poema, um animal marinho, reforça o efeito desumanizador de sobrecarregar a identidade com a verdade leviana e fútil da aparência física.

Outra escritora cuja obra poética é permeada pelo espelho é a brasileira Cecília Meireles. Dentre os poemas cecilianos que focalizam a temática especular, destaca-se “Mulher ao espelho”, publicado na coletânea *Mar absoluto e outros poemas*, de 1945. Nele, o artefato especular reflete um eu-lírico multifacetado cuja verdadeira identidade está irremediavelmente perdida, pois a demanda por papéis diversos acabou por assassinar seus próprios anseios e sua própria imagem em detrimento de uma aparência que agrada e que possa lhe garantir sucesso:

Hoje que seja esta ou aquela.  
 Quero apenas ser bela,  
 pois, seja qual for, estou morta.  
 Já fui loura, já fui morena.  
 Já fui Margarida e Beatriz  
 Já fui Maria e Madalena.  
 Só não pude ser como quis.  
 (MEIRELES, 1972, p. 127)

A escolha pelo verbo *parecer* e não do verbo *ser* é extremamente significativa, pois aponta para uma noção de beleza superficial e exterior. O eu-lírico vai além e afiança que essa aparência externa é produto da moda vigente e expõe a fragmentação causada por essa ditadura fashionista através de antíteses: loura x morena; Margarida (personagem cortesã de *A dama das Camélias*) x Beatriz (personagem de *A divina comédia*, representante da pureza e da luz); Maria (mãe de Jesus, escolhida por Deus devido a sua submissão e pureza) x Maria Madalena (personagem bíblica que foi possessa por demônios, considerada louca e normalmente retratada como prostituta).

A derradeira antítese aparece na última estrofe. A cruz remete à pessoa de Jesus Cristo, cuja característica principal era o total desprendimento com relação à ostentação e futilidade mundanas. Em contraposição, tem-se aquela que se busca eternamente no espelho, sempre produzida, simbolizando o máximo da vaidade:

Falará, coberta de luzes,  
 do alto penteado ao rúbeo artelho.  
 Por que uns expiram sobre cruces,  
 outros buscando-se no espelho.  
 (MEIRELES, 1972, p. 127)

Jorge Luis Borges, autor argentino já citado no capítulo anterior, também escreve muitos de seus poemas em torno do espelho. Em um deles, intitulado “Ao

espelho”<sup>39</sup>, publicado em 1972 na coleção de poemas denominada *O ouro dos tigres*, o eu lírico inicia sua fala questionando o artefato especular acerca da razão pela qual o objeto insiste na repetição de seus movimentos. O eu lírico é cego e, no entanto, mesmo sem poder enxergar seu duplo especular, sente que este o espreita e o persegue, causando-lhe tremendo horror. O poema termina com a afirmação de que não só a presença invisível do espelho amedronta, mas também sua magia de multiplicação infinita.

O poema, sem dúvida, objetiva enfatizar o poderio especular. São várias as indicações que reforçam essa ideia. Uma delas é a personificação do espelho. O eu lírico interroga o artefato catóptrico como um ser dotado de capacidade dialógica. Outro apontamento é o destaque dado à habilidade de duplicação do cristal, que por si só já remonta ao conceito de ampliação e de reforço. Palavras como persistir, incessante, repetir, multiplicar, além da anáfora com o vocábulo “outro” na linha final do poema salientam a força duplicadora do espelho. E, por fim, a aptidão catóptrica de superar até mesmo a morte avigora o poder insuperável do nitrato de prata. Isso é evidenciado nas últimas linhas do poema quando o sujeito poético ressalva que mesmo seu falecimento não impediria o cristal especular de buscar outros indivíduos para duplicar e, assim, perpetuar sua incansável e poderosa magia.

#### 3.4.4 Outros Espelhos

O *Fantasma da Ópera*, romance francês de autoria de Gaston Leroux, publicado em 1910, traz o espelho como uma das peças mais importantes da trama. O enredo conta a estória de Erik e Christine. Erik nasceu com uma deformação física, fazendo com que seu pai abandonasse a família e obrigando sua mãe a impor-lhe uma

---

<sup>39</sup> “Por que persistes, incessante espelho? / Por que repetes, misterioso irmão, / O menor movimento de minha mão? / Por que na sombra o súbito reflexo? / És o outro eu sobre o qual fala o grego / E desde sempre espreitas. Na brunidura / Da água incerta ou do cristal que dura / Me buscas e é inútil estar cego. / O fato de não te ver e saber-te / Te agrega horror, coisa de magia que ousas / Multiplicar a cifra dessas coisas / Que somos e que abarcam nossa sorte. / Quando eu estiver morto, copiarás outro / E depois outro, e outro, e outro, e outro...” (BORGES, 1974, p.1134). Tradução nossa do original: *¿Por qué persistes, incesante espejo? / ¿Por qué duplicas, misterioso hermano, / el movimiento de mi mano? / ¿Por qué en la sombra el súbito reflejo? / Eres el otro yo de que habla el griego / y acechas desde siempre. En la tersura / del agua incierta o del cristal que dura / me buscas y es inútil estar ciego. / El hecho de no verte y de saberte / te agrega horror, cosa de magia que osas / multiplicar la cifra de las cosas / que somos y que abarcan nuestra suerte. / Cuando esté muerto, copiarás a outro / y luego a otro, a otro, a otro, a otro... /*

máscara para que ela pudesse ao menos ter coragem de chegar perto do filho. Mais tarde, sua aptidão artística e suas habilidades arquitetônicas lhe renderam um emprego na Pérsia, onde foi incumbido pelo rei de construir um palácio. No entanto, o soberano do reino decide acabar com sua vida por ele saber demais sobre as passagens secretas do castelo. Auxiliado pelo amigo, o qual chama de Persa, consegue fugir para a capital francesa.

Lá, Erik auxilia na construção da Ópera de Paris, instalando-se secretamente no subterrâneo do edifício. Das profundezas da construção, Erik controlava todo o prédio, inclusive os gerentes da Ópera, que eram obrigados a pagar-lhe uma quantia em dinheiro mensalmente e também guardar o camarote cinco sempre vazio para que ele pudesse desfrutar das apresentações sem ser incomodado. Quando não acatavam seu pedido, acidentes inexplicáveis ocorriam no local. Além disso, Erik nunca conversava pessoalmente, sua comunicação era feita de modo que sua presença física fosse dispensável. Toda essa áurea sobrenatural que pairava sobre Erik fez com que os funcionários do teatro acreditassem que o lugar era assombrado por um fantasma – o Fantasma da Ópera.

Christine, por sua vez, era filha de um violinista cuja principal herança era a estória de um anjo da música que costumava distribuir vozes divinais. Depois da morte do pai, sua mãe adotiva matriculou-a em um conservatório. A feita rendeu a Christine uma vaga no coral da Ópera de Paris. Erik, então, conhece a jovem, se apaixona por ela e resolve ajudá-la a desenvolver seus talentos artísticos. Receoso de mostra-lhe a face, passa a comunicar-se com ela somente através da voz. Isso faz com que a rapariga acredite que ele seja o anjo da música enviado dos céus por seu falecido pai.

Em um dos espetáculos, com o auxílio dos estratagemas de Erik, Christine consegue o papel principal. Por causa das aulas ministradas por seu misterioso professor, a apresentação da jovem encanta a plateia que inclui um amigo de infância de Christine chamado Raoul, cujo irmão é um dos patrocinadores do teatro. Após o espetáculo, Erik decide aparecer para a aluna. Christine, mirando-se no espelho de seu camarim, escuta a voz do suposto anjo da música lhe chamar. Sem saber como, vê o espelho se alongando e tragando seu camarim, até que ela se encontre em um corredor escuro. Erik, então, a conduz para sua residência subterrânea. O objetivo era fazer com que ela aprendesse a conviver com ele por alguns dias, para então, ser capaz de amá-lo. A proeza parece funcionar até que Christine arranca-lhe a máscara e fica aterrorizada com

sua aparência. Erik, extremamente abalado e desnortado, pede que ela se vá. A jovem vai embora. Contudo, tomada pela compaixão ante o desespero de seu suposto professor, volta e afirma-lhe que irá visitá-lo novamente.

Enquanto está livre do cativeiro, Christine retoma sua amizade com Raoul. A camaradagem desenvolve-se em romance e os dois decidem se casar. Erik, cegado pelo ciúme, novamente leva Christine à força para sua funesta habitação, ameaçando explodir todo o teatro caso ela não se torne sua esposa. Raoul fica sabendo do rapto e parte em busca de sua amada, mas acaba sendo aprisionado por Erik em uma de suas armadilhas arquitetônicas. Christine implora pela vida de seu noivo, e em meio à discussão com Erik, os dois se abraçam e se beijam. Neste momento, Erik fica tocado pelo afeto de Christine e decide libertá-la, juntamente com Raoul, para que ambos possam viver seu casamento em paz. A narrativa termina com a morte de Erik que sucumbiu à tristeza causada pela partida de Christine três semanas após deixá-la ir.

A personagem de Erik é cercada de espelhos, porta de entrada para seu mundo subterrâneo e também a base de sua residência. A presença maciça do nitrato de prata aqui é extremamente relevante e significativa, pois é no subsolo, ou seja, no espaço mais profundo do teatro, onde a máscara é retirada e o rosto verdadeiro é revelado. Relacionado a isso, tem-se ainda a propriedade especular de inverter as coisas. Assim como o mundo especular de Alice é caracterizado primordialmente pela inversão, também pode-se interpretar o desejo de Erik de viver “dentro” do espelho ou de fazer as pessoas atravessarem o objeto, como um anseio de ser visto de forma contrária ao que realmente é, haja vista que dentro do espelho a realidade é invertida. Assim, pelo meio do nitrato de prata, ele teria uma chance de não ser mais um ser deformado.

O espelho simboliza também a ambiguidade de Erik. Ele é capaz de uma beleza infindável quando opera sua arte na música e na arquitetura, extasiando Christine com seus talentos. Além disso, ele foi capaz de abrir mão de sua felicidade para que sua amada pudesse ter a dela e também despertou a piedade não só de Christine, como também do amigo persa que o salvou da morte. Por outro lado, seu exterior horrendo sobrepujava qualquer outro tipo de aspecto que poderia iluminar seu interior. Em consequência das repetidas rejeições, Erik desenvolveu também uma personalidade atroz: raptou Christine, matou pessoas, extorquiu dinheiro dos administradores do teatro, torturou Raoul e ameaçou explodir o prédio.

Não só os gêneros considerados maiores podem abarcar a temática especular. Na crônica “O homem e seu espelho”, de Cecília Meireles, publicada no livro *Janela Mágica*, o espelho é descrito como um tesouro: fonte de luz e da verdade. Além disso, o artefato especular é retratado como sendo a única família de um pobre homem que se livrava da solidão visualizando no espelho as cinquenta repetições de sua imagem. Este homem é referido pelo eu cronístico como sendo ainda inocente, indicando que sua solidão lhe permitiu fugir da pressão da sociedade, conservando sua verdadeira essência imaculada.

Ao final do texto, o eu cronístico revela que foi conhecer o tal espelho e, encontrando-o, quis vislumbrar seu reflexo nele. Qual não foi sua surpresa ao ver no artefato catróptico não a sua imagem refletida, mas sim a do antigo dono. Pode-se dizer que a cronista viu a essência dentro do espelho. Como o homem ainda não havia sido corrompido, a imagem refletia seu verdadeiro rosto. Por isso, a cronista o reconheceu mesmo sem nunca tê-lo visto. O espelho retratado na crônica mostra a face sincera e ingênua de um homem simples e sozinho, cuja identidade ainda está intacta. Esse espelho não aprisiona, não escraviza a imagem nele refletida, sabe guardar segredos.



## 4 O DUPLO ESPECULAR NOS CONTOS DA LITERATURA OCIDENTAL

*Quem olha um espelho conseguindo ao mesmo tempo isenção de si mesmo, quem consegue vê-lo sem se ver, quem entende que a sua profundidade é ele ser vazio, quem caminha para dentro de seu espaço transparente sem deixar nele o vestígio da própria imagem – então percebeu o seu mistério.*

(Clarice Lispector)

O espelho permite uma experiência única ao ser humano: experimentar-se como um outro para que, por meio dessa alteridade, seja possível conhecer-se a si mesmo. As análises abaixo dirigem “o olhar para aquilo que só pode se revelar por uma visão indireta, por uma imagem capturada no espelho” (CALVINO, 1990, p. 16). Sendo o artefato especular um “canal-prótese”, cuja função primordial é ampliar o alcance dos órgãos e dos sentidos, os apontamentos a seguir procuram, através do cristal catóptrico, dilatar as fronteiras das personagens e traçar um curso rumo ao desconhecido que habita em cada imagem revelada no nitrato de prata.

### 4.1 QUANDO O ESPELHO REFLETE O TEMPO

#### 4.1.1 Análise de “O espelho” (1885), de Anton Tchekov

“O espelho”, de Anton Tchekov foi publicado em 1885 e conta a estória de uma moça que, com o intuito de descobrir como seria seu futuro marido e sua futura vida de casada, decide consultar o espelho, apelando para a antiga superstição a qual “consiste em fixar-se em um espelho na frente da pessoa que se reflete exatamente em outro espelho colocado paralelamente atrás da pessoa” (TCHEKOV, 1945, p. 141). A trama, pois, conta os acontecimentos proféticos revelados pelo artefato catóptrico. O foco da narrativa, todavia, é o episódio no qual o oráculo especular mostra a luta encarada pela protagonista a fim de socorrer o futuro marido da morte.

O conto é escrito no final do século XIX. Século este no qual a ideologia burguesa impera, situando as mulheres virtuosas em casa. O universo feminino é ainda,

salvo algumas exceções que começam a se manifestar e ganhar cada vez mais terreno, basicamente restrito ao ambiente doméstico. Nicole Araud-Duc, em seu estudo sobre o direito e as mulheres no século XIX, ressalta que

a mulher que nunca teve marido é uma exceção na sociedade, apesar do número de celibatárias ser muito grande no século XIX. A mulher sem marido é portanto desprovida de interesse para o direito. Se é menor, depende do pai. Se não se casa, é uma mulher solitária, civilmente capaz do ponto de vista jurídico, socialmente à margem (...) (ARAUD-DUC, 1991, p. 130)

Como se pode perceber, as mulheres nasciam, cresciam e viviam em uma sociedade patriarcal, depositando toda sua perspectiva de vida no casamento. Sendo submissa a esse modelo social, até mesmo pelo fato de não ter expectativas melhores, a mulher estava condicionada a submeter-se à regência do pai e depois do marido. Ainda quando crianças eram instruídas a serem mães e esposas. Sua educação limitava-se ao aprendizado de tarefas estritamente domésticas como cozinhar, bordar e costurar; pois estas seriam as atividades norteadoras de seu cotidiano: cuidar da casa, dos filhos e do marido, seu único destino.

É dentro desse panorama que Nelly, a protagonista do conto em questão, é inserida: “Com os olhos cansados e semicerrados, sentada em seu quarto, na véspera de Ano Novo, a jovem e linda filha de um general aposentado, que sonha noite e dia com o casamento, se olha no seu espelho” (TCHEKOV, 1945, p. 141). Por esta descrição, pode-se observar que se trata de uma rapariga ainda na juventude e proveniente de uma família elitizada, haja vista seu parentesco com o alto escalão militar.

A informação de que ela sonha o tempo todo com seu casamento reforça os apontamentos acima de que para a maioria massacrante das mulheres dessa época o matrimônio era o único meio possível de distanciar-se um pouco mais da margem social. Esse caráter obsessivo é ainda enunciado em mais duas outras ocasiões dentro da narrativa. A primeira, em nota de rodapé, explicando a já referida superstição, quando é mencionado que “na semana do Natal e na de Reis as jovens procuram conhecer o seu futuro e especialmente o seu futuro matrimonial. Empregam para isso todos os meios possíveis” (TCHEKOV, 1945, p. 141). O outro momento ocorre pouco depois do rosto do futuro noivo principiar no cristal catóptrico: “O noivo, para Nelly é

tudo: sentido da vida, felicidade pessoal, futuro, destino... Fora de seu círculo está apenas um fundo acinzentado, a escuridão, o vazio o incompreensível” (TCHEKOV, 1945, p. 142).

O exame das três ocorrências revela que a protagonista está paralisada na busca de um ideal, de um sonho. Pouca coisa é descrita sobre seu presente, nada se sabe sobre suas atividades fora do episódio do espelho. Esta obstinação com a fantasia de um futuro casamento combinadas com a carência de informações relativas à sua vida sugerem que a protagonista está petrificada, presa a uma ilusão onírica que não corresponde à realidade cotidiana. Pode-se perfeitamente inferir que sua existência é fútil, frívola e superficial; no sentido de que, em qualquer época, mesmo em uma na qual a vida no lar é para muitas a única vida, o dia a dia não é fácil.

O fato de ser filha de um general aposentado denota também certa estabilidade financeira, o que propiciaria uma vida livre de preocupações e situações desagradáveis, abrindo imenso espaço para sonhos e devaneios. Além disso, a falta de noção acerca daquilo que se encontra no exterior da redoma que envolve seu ideal de vida revela sua ingenuidade e imaturidade com relação ao mundo à sua volta.

É interessante notar que “examinando os olhos imóveis e a boca aberta da jovem é difícil dizer-se se está dormindo ou acordada; mas entretanto ela *vé* [grifo do autor]” (TCHEKOV, 1945, p. 141). E assim o espelho faz sua primeira inversão, injetando uma dose de realidade no futuro da moça. A ênfase no verbo “ver” é extremamente significativa. O destaque é um dos indícios que o nitrato de prata vai tirar a protagonista de sua zona de conforto, pois ela não mais sonha, ou idealiza, ela “vê”. Ver, aqui, é claramente empregado no sentido de atentar, reconhecer, descortinar. Reconhecer que o futuro pode não ser tão maravilhoso como se idealizava e que a realidade exigirá bem mais que a estagnação de uma juventude privilegiada.

Contrastando com a imobilidade do presente, o futuro esclarecido pelo cristal catóptrico evidencia que a vida é movimento. Enquanto a jovem do presente é inerte, seu duplo especular do futuro é o oposto, ou seja, é totalmente ativa. Ao ver o marido desfalecer de tifo, a protagonista investe em uma operação perseverante e tenaz para salvá-lo. Primeiro, ela tem que chegar até o médico, e os obstáculos são muitos: “Mas Nelly não ouve o que a empregada diz. Afastando-a com a mão, atira-se para cima louca pelo apartamento adentro. Depois de procurar em várias peças, derrubando duas ou

três carteiras, encontra por fim o quarto do doutor” (TCHEKOV, 1945, p. 142). O médico, todavia, não está em condições de ajudar, estando ele mesmo muito doente. Essa nova barreira não impede, entretanto, que Nelly estanque. Ela persiste em sua tentativa de acudir o marido através de muitas súplicas e lágrimas e, finalmente, depois de ela mesma ter que vesti-lo, o doutor a segue até a casa onde o esposo jaz moribundo:

“Eis o seu casaco!” – diz Nelly ajudando-o a vestir-se. – “Permita-me que lhe ajude... Pronto... Venha... (...) Mas que tormento!...” O médico depois de ter vestido o casaco, novamente se deita ... Nelly o arranca da cama e o arrasta para a sala contigua ... Recomeça então uma expectativa dolorosa com o manejo das galochas, do sobretudo... (TCHEKOV, 1945, p. 145)

Ao chegar em sua residência, Nelly percebe que o trajeto foi demais para o doutor, deixando-o delirante e completamente incapacitado de esboçar qualquer reação. A protagonista, no entanto, retoma sua diligência e parte em busca de um outro médico que se encontra ainda mais distante que o anterior:

“Disseram na assembleia ... Vlassov afirmou. Do que se trata? O quê?”... E Nelly se convence apavorada de que o médico delira da mesma forma que seu marido. Que fazer? “Ir buscar o médico *zemstvo!*” decidiu. E é novamente a escuridão, o vento gélido, penetrante, os caminhos gelados (TCHEKOV, 1945, p. 146).

Como se pode constatar, a Nelly do futuro é compelida a movimentar-se, contrastando totalmente com o “marasmo móbil” de sua vida no presente. Infelizmente, os esforços são inúteis e Nelly assiste o marido morrer. É obrigada a contemplar o espelho subverter sua “felicidade pessoal”, o “sentido de sua vida”, seu “tudo” em um nada de total tristeza e desolação; seu ideal de vida em um prelúdio de morte. O casamento que simboliza a união, a continuação da espécie, passa a ser símbolo de ruptura e tormento:

Vê seus filhos. E o pavor contínuo dos resfriados, da escarlatina, da difteria, das notas baixas, da separação ... De cinco filhos é certo que ao menos um morrerá... O fundo acinzentado não está isento de mortes. A mulher e o marido não podem morrer ao mesmo tempo. Um dos dois terá forçosamente que assistir ao enterro do companheiro. E Nelly vê seu marido morrer... (TCHEKOV, 1945, p. 146).

O noivo, sinônimo de felicidade, de olhar carinhoso e doce é convertido pelo nitrato de prata em sinônimo de amargura e decepções. E a vida de solteira, de filha de general aposentado, sossegada e sonhadora transforma-se em uma vida de mulher casada, com compromissos a cumprir e decisões cruciais a tomar:

Naquele fundo cinzento vê que seu marido em todas as primaveras procura arranjar dinheiro para pagar os interesses do banco ou a hipoteca de uma propriedade sua. Não dorme mais e não a deixa dormir e todos os dois cansando-se de pensar procuram evitar a visita de credores (TCHEKOV, 1945, p. 146)

Note-se que a jovem Nelly possui uma visão extremamente romântica do que seria o amor. Anthony Giddens, em sua obra *A transformação da intimidade* (1992), salienta que o amor romântico está ligado à idealização, à sublimidade e à atração pelas virtudes do outro:

Nas ligações de amor romântico, o elemento do amor sublime tende a predominar sobre aquele ardor sexual (...) O amor rompe com a sexualidade, embora a abarque; a ‘virtude’ começa a assumir um novo sentido para ambos os sexos, não mais significando apenas inocência, mas qualidades de caráter que distinguem a outra pessoa como ‘especial’ (...) Frequentemente considera-se que o amor romântico implica atração instantânea – ‘amor à primeira vista’ (...) O ‘primeiro olhar’ é uma atitude comunicativa, uma apreensão intuitiva das qualidades do outro. É um processo de atração por alguém que pode tornar a vida de outro alguém, digamos assim, ‘completa’” (GIDDENS, 1993, p. 51).

A primeira coisa que a protagonista enxerga na imagem do noivo que o espelho lhe mostra é o “olhar doce” e, a partir dele, Nelly imagina e idealiza uma vida plena e feliz. Os adjetivos empregados para descrever a imagem que ela visualiza de seu noivo e de seu casamento demonstram o quão sublime e especial Nelly acredita que seu futuro matrimonial vai ser:

Portanto não é surpreendente que Nelly vendo na sua frente uma linda cabeça a sorrir-lhe carinhosamente, ressinta as delícias, a alucinação inexplicavelmente doce que não podem exprimir nem a voz, nem a pena. Em seguida ouve sua voz, imagina-se vivendo ao seu lado sob um mesmo teto, pensa em sua vida entrelaçada com a dele (TCHEKOV, 1945, p. 141).

Giddens ressalva ainda que o amor romântico associou a “idealização temporária, típica do amor apaixonado” a um “envolvimento mais permanente com o objeto de amor” (GIDDENS, 1993, p. 50). É evidente, pela passagem acima, que a filha do general crê na durabilidade de seu futuro matrimônio, ela contempla sua vida entrelaçada com a do noivo. Além disso, os termos “delícias” e “alucinação” autenticam a idealização em torno do casamento.

O duplo especular, entretanto, delata uma imagem oposta. O romantismo e a áurea etérea que rodeiam o noivo no início do conto é invertida pelo espelho em uma imagem extremamente realista do futuro marido, haja vista a menção das falhas e das imperfeições do mesmo – Nelly vê que seu futuro esposo não a deixará descansar, não saberá cuidar do patrimônio da família, e acabará por isolá-la do restante do mundo por medo dos credores. O nitrato de prata exhibe, portanto, uma imagem mais realista<sup>40</sup> do amor, cuja glória é extremamente frágil e precária, constantemente ameaçada pelas misteriosas ações do destino e pela transitoriedade da felicidade terrestre.

Uma das principais inversões, contudo, propiciada pelo espelho é a de que Nelly, pela primeira vez, vislumbra a possibilidade de trilhar outros caminhos que não o casamento. Logo no segundo parágrafo da narrativa, o cristal catóptrico reflete o rosto da protagonista; porém, ele se confunde com “uma névoa semelhante a um mar cinzento, infinito, que ondula, arrebatada e algumas vezes se acende como que incendiado...” (TCHEKOV, 1945, p. 141). O mar, segundo Chevalier em seu dicionário de símbolos, representa a dinâmica da vida, mas também por conter águas em movimento, o mar simboliza uma condição passageira entre as possibilidades ainda informais e as realidades formais. Trata-se de uma situação de ambivalência, que é sinônimo de incerteza, de dúvida e de indecisão.

Ao combinar a imagem do rosto da protagonista à imagem marítima, o autor abre portas para uma interpretação que remete não só às incertezas que acompanham o futuro, mas também à própria identidade de Nelly. As reticências no final da frase corroboram com essa linha de pensamento, pois ao depender de outras pessoas

---

<sup>40</sup> O termo realista aqui é aquele utilizado por Afrânio Coutinho em seu livro *Introdução à literatura no Brasil* (1976), no qual o estudioso diz que a “a palavra *realista* deriva de *real*, oriunda do baixo latim *realis*, *reale*, por sua vez derivado de *res*, coisa ou fato” (COUTINHO, 2001, p. 135), ou seja, mais próximos da realidade do dia a dia, “sem as distorções do subjetivismo, do sentimentalismo e das visões fantásticas e alucinatórias dos românticos” (D’ONÓFRIO, 2004, 380).

(o marido, os filhos) para constituir seu papel social e sua identidade, isto é, seus anseios, suas escolhas, são relegados à segundo plano ou a plano nenhum. Isso torna seu próprio reflexo nebuloso, incerto e submisso. No entanto, esse mar pode ser incendiado. Ainda segundo Chevalier, o fogo é símbolo de purificação e destruição. A imagem do incêndio representa, portanto, um momento de destruição dessa identidade dependente que, purificada e limpa, pode renascer e transfigurar-se em novas possibilidades.

Logo após a exposição dessas imagens, o espelho mostra não mais o reflexo de Nelly, mas reflete a face do futuro marido: “No início vê apenas o sorriso e a expressão doce, cheia de encanto, dos olhos de alguém; depois naquele marasmo móbil, se desenham os contornos de uma cabeça, de um rosto, sobrancelhas e barba: é ele, o noivo, objeto de longos sonhos e imensas esperanças” (TCHEKOV, 1945, p. 141). O rosto refletido não é o próprio rosto, mas a face do futuro noivo, ou seja, a imagem da mulher não existe fora da imagem do homem, esta última se sobrepõe à primeira.

Note-se que os olhos são os primeiros elementos do noivo avistados por Nelly no espelho. É o olhar dele que dá suporte à sua identidade, que lhe garante a razão de viver e lhe concede o papel para a qual ela vinha sonhando – ser esposa e mãe. Sem o marido, nada existe, somente “o vazio”. Quando o olhar do esposo falta, Nelly se desespera: “E Nelly, pálida, extenuada, engolindo as lágrimas, esbaforida, conta súbita doença de seu marido e o medo que teve...” (TCHEKOV, 1945, p. 143). A agonia não é decorrente apenas da perda de um ente querido, mas também do receio em ver toda uma estrutura familiar enraizada e tida como única possível desmoronar.

Outra denúncia dessa imagem submissa da mulher se desenha quando a protagonista está implorando ao médico, que é homem, para lhe atender as petições direcionadas ao salvamento de seu esposo, outro homem: “Nelly recomeça a suas súplicas, apela para a piedade como a última das mendigas...” (TCHEKOV, 1945, p. 144). Exausta e totalmente desiludida, a protagonista é obrigada a depositar sua vida nas mãos dos homens que não estão aptos a resolver os problemas e é ela mesma quem, por fim, acaba por tomar as rédeas das situações. É nesse momento que a jovem filha do general pensa em um futuro diferente: “Sofre corporal e moralmente (...). É melhor ficar solteira que reviver uma noite como aquela, pensa Nelly” (TCHEKOV, 1945, p. 146). O espelho inverte, portanto, a imagem de uma jovem cujo único destino é a submissão para a imagem de uma mulher que pensa por si só e, pela primeira vez, conjectura algo além.

### Ao final da trama, Nelly

(...) estremece, abre desmesuradamente os olhos. Vê um dos espelhos a seus pés; o outro continua sobre a mesa. Olha-se naquele espelho e vê refletido seu rosto pálido e molhado de lágrimas. Não há mais fundo cinzento...

“Tenho a impressão que adormeci...” pensa suspirando profundamente (TCHEKOV, 1945, p. 147).

Ao ser confrontada com seu duplo especular, Nelly já não pode ser a mesma. As lágrimas e a palidez do rosto demonstram que ela teve uma amostra genuína dos sofrimentos porvindouros. Tais aflições levam a protagonista a questionar a validade de seu futuro casamento: “Por que? Por que tudo isso? – pergunta para si mesma considerando o rosto de seu marido morto” (TCHEKOV, 1945, p. 146). O antagonismo entre a Nelly do presente e a Nelly do futuro atinge seu auge neste instante. A ingenuidade e o romantismo da Nelly do presente são colocados à prova, pois “todo o desenvolvimento de sua vida em comum com seu marido lhe parece apenas o prefácio estúpido e vão daquela morte” (TCHEKOV, 1945, p. 146), e não o esperançoso e doce relacionamento de seus sonhos. Nesta batalha entre Nelly e seu duplo especular, é seu reflexo quem sai ganhando. Nelly não pode ser mais a mesma depois de encarar o espelho. A expressão derrotada de sua face ao fim do conto, combinada com o esclarecimento das incertezas estampadas no “fundo cinzento” e seu profundo suspiro de resignação são evidências de que a protagonista foi vencida pelo nitrato de prata.

O espaço também é significativo, uma vez que reflete todo o processo enfrentado pela protagonista na busca do conhecimento de seu futuro. A cor cinza, formada por partes iguais de preto e branco, é a base do espelho dentro do conto. No começo da trama, o espaço é restrito ao quarto de Nelly que, quando o espelho lhe é agregado, forma uma “perspectiva falsa formada entre as quatro paredes e que se parecia com um corredor sem fim” (TCHEKOV, 1945, p. 141). É curioso observar a utilização da expressão “perspectiva falsa” e a imagem de um “corredor sem fim”. Uma perspectiva falsa sugere um engano da percepção e um corredor sem fim torna-se sinônimo de infinitas possibilidades. Estas observações corroboram com tudo o que foi exposto até agora. Nelly tinha, no princípio do enredo, uma visão falaz de seu futuro, enxergava nele um cenário e uma gama de promessas que não condiziam com a dura realidade.



Segundo Chevalier, a cor cinza dentro dos sonhos simboliza “camadas recuadas do inconsciente, que precisam ser elucidadas e clarificadas pela tomada de consciência” (CHEVALIER, 2001, p. 248). É por isso que os franceses usam a expressão *se grisier* para indicar um estado de embriaguez, ou seja, um “estado de obscurecimento da meia-consciência” (CHEVALIER, 2001, p. 248). É o que acontece com Nelly quando o espelho revela seu futuro, sem ilusões e sem piedade. Como já mencionado anteriormente, Nelly entra em um estado de semiconsciência por causa da experiência, o que não a impede, como bem enfatiza o narrador, de ver. O fundo cinzento do espelho não é meramente a cor do nitrato de prata, mas também remete à ignorância da protagonista quanto à realidade da vida de um casal. O espelho mostra um futuro bem mais possível do que aquele idealizado pela protagonista.

Além disso, a cor cinza “relaciona-se com o fato de ser semelhante ao pó e de ser aquilo que resta – frio e, por assim dizer, purificado – após a extinção do fogo; é portanto, considerada em muitas culturas um símbolo de morte, do transitório” (LEXIKON, 1990, p. 57). Ao destacar a cor cinza no fundo do espelho, o narrador intenciona insinuar que o futuro de Nelly não está imune a óbitos. Ao término da estória, o quarto de Nelly transforma-se no palco de uma “horrível desgraça” – a morte de seu marido: “Vê o caixão, as velas, o sacristão e até mesmo os traços que o velório deixou no quarto” (TCHEKOV, 1945, p. 141). Como já citado nos parágrafos acima, os filhos também não estão livres do falecimento, o narrador garante que pelo menos um deles expirará. O duplo especular reitera à Nelly, destarte, a brevidade da vida. A ironia aqui chega a ser ostensiva, pois a protagonista procura no espelho conhecer seu futuro marido e saber como será sua vida conjugal vindoura; porém, o que vê é justamente o oposto do que esperava – uma mulher que é forçada a ver seu companheiro morrer, uma viúva.

O espelho, de Tchekov, é similar a outro conto, “No fundo do espelho” (1939), de Agatha Christie. O protagonista anônimo do conto relata que fora passar o verão na casa de seu melhor amigo. Lá, enquanto se apronta para o jantar, vê no espelho uma moça loira ser estrangulada por um homem portador de uma cicatriz na face. O narrador fica totalmente transtornado com a visão, mas decide esquecê-la. Assim que desce para o jantar, o protagonista percebe que a moça de sua visão especular é Sylvia, a irmã de seu melhor amigo e que seu noivo possui uma cicatriz no rosto. O narrador, após de ponderar a situação, decide contar à rapariga o que viu no espelho.

Tempos depois, o narrador volta da guerra, com uma cicatriz provocada por uma bala de raspão, e descobre que Sylvia havia terminado com o noivo. O protagonista resolve, então, declarar seu amor à irmã de seu melhor amigo. Eles se casam. O narrador, porém, se transforma. Todo e qualquer movimento ou gesto da esposa é motivo para ciúmes. Tais sentimentos crescem a um ponto insuportável e sua esposa decide deixá-lo, voltando para a casa da família. No ápice de seu ciúme, o narrador vai até a residência onde sua mulher está, determinado a não deixar que ninguém, a não ser ele, a possua. Ao adentrar no quarto, em um ato violento, tenta estrangular Sylvia. Neste exato momento, ele olha no espelho e compreende, atordoado, que a imagem do assassinato exibido por aquele mesmo espelho anos antes era senão seu próprio reflexo, um vislumbre de seu próprio destempero.

A cicatriz que enxergou no espelho da primeira vez viria a ser o vestígio do tiro que levou durante a batalha, e não do antigo noivo de Sylvia. Chocado pela visão de si mesmo enforcando a esposa, o protagonista, arrependido, desiste da ação. Sylvia o perdoa e eles voltam a viver felizes como no início de sua vida conjugal. Como se pode verificar, o espelho do conto da escritora inglesa, assim como o conto de Tchekov, reflete o futuro. Clément Rosset afirma que

entre o acontecimento anunciado e o acontecimento efetuado há um tipo sutil de diferença que basta para desconcertar aquele que, no entanto, esperava precisamente aquilo de que é testemunha. Ele reconhece sim, mas logo não o reconhece mais. Entretanto, não ocorreu nada além do acontecimento anunciado. Mas este, inexplicavelmente é *outro* (ROSSET, 1998, p. 22).

É justamente o que ocorre com o protagonista de “No fundo do espelho”. O narrador não foi capaz de reconhecer sua própria imagem no espelho porque a cicatriz que garantiria a identificação do criminoso só apareceria mais tarde. Essa é a diferença sutil de que fala Rosset. Além disso, o narrador presenciou o seu duplo tentando dar cabo da vida de Sylvia. Ele assevera que, após o casamento, tornou-se uma outra pessoa. O protagonista admite que estava sendo irracional, tem plena consciência do quanto o ciúme afetava sua relação com a mulher; contudo, ele afiança que não conseguia modificar seu comportamento. A mudança só acontece quando o narrador contempla seu crime no espelho. Ao observar a si mesmo tirando a vida da pessoa que mais amava no

mundo, o ciúme misteriosamente esvanece. Sobrepujado, o duplo especular desaparece no espelho, e o casal retoma a felicidade.

Em “O espelho”, por outro lado, Nelly não é capaz de ficar indiferente a seu duplo especular. Ao sentir o gosto amargo de todo aquele sofrimento futuro, a protagonista questiona se vale a pena transforma-se naquela mulher e passar por tudo aquilo. Contrariamente ao conto de Agatha Christie, no qual o leitor e a personagem testemunha do evento anunciado pelo espelho oracular vivenciam a efetuação do acontecimento previsto, Tchekov deixa em aberto a confirmação do episódio pressagiado pelo cristal catóptrico. O enredo termina exatamente com o despertar da personagem testemunha, ou seja, fica a cargo do leitor acreditar ou não que aquele futuro será realmente o devir que aguarda a protagonista.

Isso acontece principalmente pelo fato de que a narrativa policial, gênero ao qual pertence o conto de Agatha Christie, não se aprofunda na caracterização dos personagens. O enfoque deste tipo de narração é o enredo, o desenrolar do mistério e o sucesso do detetive. Adversamente, o conto de Tchekov prima pela delineação da personagem. Entretanto, essa caracterização não é escancarada, o escritor russo é conhecido pelas reticências, isto é, seus contos são elaborados com várias lacunas não preenchidas para que o leitor possa ter este trabalho. Muitas de suas frases terminam no ar. Não é diferente com “O espelho”. Ao expressar as dúvidas de Nelly quanto ao futuro, sem relatar a ratificação dos eventos vindouros apregoados pelo espelho, o narrador sugere que o porvir da protagonista está em suas próprias mãos e não mais a mercê do destino. Assim, a importância do enredo de Tchekov recai sobre a personagem, seus sentimentos e suas angústias, e não sobre o evento em si.

É notório que o artefato especular desnuda novas facetas da protagonista do conto de Tchekov. Apesar de sonhadora e romântica, o futuro revelado pelo espelho demonstra claramente uma força que, com base nos indícios enunciados no princípio da narrativa, parecia não fazer parte de sua personalidade. Ela permanece com o marido nas horas difíceis e não mede esforços para salvar a vida do esposo. Ao final da trama, Nelly abraça o desconhecido revelado pelo nitrato de prata e aceita que a realidade pode ser bem diferente.

O fundo cinzento e incompreensível do início do conto é explanado pelo espelho e a protagonista, então, é tirada de sua ignorância com relação a seus sonhos. Ela

entende que o casamento romântico e idealizado que imaginava e deseja ter de todo seu coração, na verdade, vem acompanhado de situações que fogem ao controle. Seu último pensamento deixa cristalino que Nelly acordou de seu sonho e agora compreende que a realidade não excetua a presença de fundos cinzentos. E o espelho que, no início do conto refletia um rosto nervoso por causa das grandes expectativas concernentes ao futuro, agora reflete um rosto lacrimajante de quem viu e viveu demais, reflete uma face que vislumbra a possibilidade de um novo destino que não aquele imposto.

#### 4.1.2 Análise de “Cadáveres insepultos” (1893), de Aluísio Azevedo

O conto “Cadáveres insepultos”, escrito por Aluísio Azevedo, publicado em 1893 e narrado em primeira pessoa pelo próprio protagonista, conta a saga de um homem que, passados 35 anos, retorna à sua terra natal provido de riqueza e fama consideráveis até mesmo na corte. O retorno à cidade de seu nascimento é recheado de paparicos, mimos, bailes e elogios lisonjeiros. Em uma das festas organizadas em sua homenagem, o protagonista encontra um amor de adolescência, seu primeiro amor. A moça, no entanto, não é mais jovem e sim uma senhora idosa, rechonchuda, desdentada, viúva e já avó. A imagem atordoa o protagonista, pois difere vertiginosamente da rapariga linda e graciosa por quem se apaixonara antigamente.

Seu choque é tão constrangedoramente perceptível que a senhora, elegantemente, lembra ao personagem principal que ele também não apresenta mais o frescor de outrora. Perplexo, chateado, completamente desnordeado, o protagonista volta para seus aposentos e corre diretamente para o espelho. Diante do artefato, amaldiçoa o passar do tempo, desejando desesperadamente voltar ao passado, à juventude cheia de ilusões e questiona até que ponto a vida vale a pena ser vivida se a decadência e o fim são inevitáveis.

Enquanto que na narrativa de Tchekov o espelho é o mediador entre presente e futuro, invertendo a imagem idealizada da protagonista, no conto de Azevedo, o nitrato de prata configura-se como mediador entre passado e o presente, fazendo com que o choque entre a imagem do passado e a imagem do presente conduzam o protagonista a uma autorreflexão, invertendo determinados conceitos que alimentava

acerca de si mesmo. Logo no início do conto, tem-se uma descrição do narrador quando jovem:

Ao separar-me da família, tinha por único capital os meus dezoito anos, uma bela saúde, uma bonita figura, em dinheiro cem mil réis apenas – mas uma incalculável fortuna em aspirações da melhor espécie! Confiava em mim próprio mais do que em Deus! Supunha-me convictamente predestinado ao papel mais glorioso deste século, e sentia-me deveras capaz de conquistar o mundo inteiro só com meu talento (AZEVEDO, 1893, p. 102).

É nitidamente cognoscível que o protagonista é dotado de beleza física, cheio de expectativas, possui vínculo familiar, é talentoso e saudável. Seu otimismo e confiança são marcantes. Sua fé em um futuro brilhante é incontestável. Salienta-se que o protagonista acreditava poder garantir um porvir extraordinário e admirável somente por meio de seu talento. A forma como a descrição foi elaborada revela que a única rusga nessa imagem seria a pobreza. No entanto, até mesmo a pobreza, devido às demais qualidades, poderia ser facilmente remediada.

Esse esplendoroso quadro vai se modificando, porém, ao longo da narrativa. O narrador começa, então, a destilar aspectos torpes de sua personalidade. O primeiro deles é evidenciado quando toma a mão de uma jovem apenas por interesse, isto é, pelo dinheiro que poderia resultar dessa relação:

Mas, o grande caso é que me formei ao vinte e cinco anos e, ato contínuo, pedi em matrimônio a moça a quem mais namorei durante o curso. Era feia, vesga e mal feita de corpo. Não poderia inspirar amor a ninguém; mas trazia oitenta contos de reis, e isso me convinha (AZEVEDO, 1893, p. 105).

Outra característica deplorável mencionada pelo protagonista é sua falsidade, a propriedade de lisonjear as pessoas de forma mentirosa somente para conseguir favores e atingir suas próprias metas, infligindo sofrimento a quem quer que apresentasse qualquer tipo de ameaça às suas ambições:

Em seguida, mudei-me de novo para a corte; meti-me na política; fiz-me conservador, e adulei o quanto pude o monarca, a despeito de suas ideias republicanas, que em S. Paulo preguei pela imprensa e pela tribuna. Tratei logo de fundar um jornal do meu partido e, com franqueza o confesso, persegui, sem dó nem lealdade, os meus ex-correligionários e os meus adversários liberais. Servi-me de todas as armas da intriga para sobressair e ganhar popularidade; menti; caluniei aqueles que poderiam me fazer sombra; desmoralizei o quanto pude os que não me admiravam, ou não fingiam admirar-me, e procurei inutilizar principalmente os moços de talento que surgiam, porque neles enxergava os meus futuros inimigos (AZEVEDO, 1893, p. 105).

As tramoias valeram ao protagonista grande fortuna e a afeição de Sua Majestade, o que lhe garantiu lugar privilegiado na sociedade. Não nutria amor pela família, sua prioridade era a carreira política. Após a morte de sua esposa, confiou a única filha aos cuidados de estranhos, sob protestos veementes da menina. O desprezo pelo próximo, sua aversão à pobreza e seu egoísmo, são outros traços sórdidos que compõe a descrição do protagonista:

(...) e que eu tinha me desabituaado de respeitar tudo que não fosse minha própria pessoa (...) E, no entanto, ah, homens! Homens! Em minha grandeza de vida eu nada fizera, nem procurara fazer, por toda aquela gente! (AZEVEDO, 1893, p. 113)

Tudo nesse mundo se perdoa, menos a infelicidade; nenhum crime é tão feio e repugnante como a miséria; nenhum criminoso é tão abjeto como o necessitado, porque a necessidade é, de todos os delitos, o mais ridículo e o mais incomodo para o próximo (AZEVEDO, 1893, p. 115)

Oh! Nenhum prazer é tão voluptuoso como o da esmola, quando se tem tanto, que chegue a sobra para os outros (AZEVEDO, 1893, p. 1116)

Suas ações, entretanto, geram reações do destino, e o protagonista se vê vítima de suas próprias distorções de caráter. Ao retornar para sua cidade natal, apesar de apreciar toda a pompa que lhe é concedida, não é sem pesar que percebe a hipocrisia com que é tratado por todos. As pessoas se aproximam dele somente por interesse. Ao visitar sua irmã e contemplar a visão de seu cunhado enfermo na cama, toma consciência de que caso adoecesse estaria sozinho no mundo, nem mesmo sua filha, a quem desprezou e concedeu em casamento a um forasteiro, teria condições de cuidar dele. Até mesmo seu talento, tão venerado no princípio da narrativa, é revelado como sendo inexistente.

O narrador assume que todas suas conquistas, adquiridas a custa dos outros, são fruto de vitórias fáceis. Sua vida foi toda construída em torno de mentiras e falcatruas, não há um vestígio sequer de originalidade. O protagonista conquistou fama, dinheiro e, no entanto, perdeu muito mais que ganhou. E, para coroar esses lamentos, o narrador reencontra a única pessoa a quem verdadeiramente amou, mas que também abandonou sem ao menos dizer adeus. O choque ao vê-la castigada pelo tempo é o ápice dos arrependimentos do protagonista que recorre ao espelho para averiguar com certeza a ação provocada pelo tempo:

Mirei-me nele, longa e silenciosamente. Encarei-me surpreso, estranhando a minha própria imagem, como se naquele momento, e ali, no segredo da minha alcova, desse cara a cara com um desconhecido, que vinha não sei de que misterioso lugar, para fitar-me e para antepor-se entre o meu eu do presente e o meu eu do passado (AZEVEDO, 1893, p. 127).

A primeira coisa que chama a atenção do narrador é sua aparência física, suas mãos ficaram engelhadas, sua barriga desfigurada, seus cabelos brancos, suas orelhas dilatadas, seus dentes amarelos e nariz engrossado. Essas mudanças físicas são indiscutivelmente marca registrada da velhice, etapa esta que todos estão fadados a experimentar, exceto aqueles que perdem a vida ainda na juventude. A decadência do corpo é o que mais assusta e é o que desencadeia todo um processo de memorização, pois a velhice irremediavelmente é associada a perdas – perda de jovialidade, do frescor, da beleza, da destreza, da agilidade, da vitalidade e da posição social.

Simone de Beauvoir, em seu estudo intitulado *A velhice* (1970), acentua que é através do olhar do outro que o indivíduo se percebe velho. Dessa forma, é por meio da dialética do eu com o outro que a velhice se configura. A autora elucida que o ato de envelhecer é normalmente notado com mais clareza pelo olhar alheio. A velhice constitui um novo estado de equilíbrio biológico que, quando camuflado pela ausência de problemas, pode passar despercebida pelo sujeito.

É exatamente o que acontece com o narrador do conto em questão. Sua riqueza, sua fama e a ausência de problemas aparentes disfarçam a ação do tempo. A glória de sua situação presente detém toda a atenção do protagonista que só toma conhecimento do quanto envelheceu quando o olhar de Alice assim o revela:

Ela, coitada! Como se percebera o meu íntimo juízo, fez-me notar, jovialmente, que eu também, pelo meu lado estava bem longe de ser o que fui (...) lembrou-me (...) os meus cabelos de moço, quando os tinha preto e anelados (...) à extinta alvura de meus dentes (...) “Agora” disse, sem ânimo de fitar-me. “Agora, meu pobre amigo, o senhor está barrigudo, grisalho, calvo, e com um bigode que lhe esconde todo o queixo!” (AZEVEDO, 1893, p. 125).

Essa imagem desencadeada por Alice choca o protagonista. O espelho corrobora com a declaração da senhora e inverte o otimismo declarado do início da narrativa em um pessimismo em relação à vida: “Viver! Viver! Mas para que viver, se viver é envelhecer, e a velhice é a morte é pior que a morte, porque a velhice é a morte lenta, é a morte ao poucos, aos bocadinhos?” (AZEVEDO, 1893, p. 127). Assim, do mesmo modo que Nelly acredita ser sua vida matrimonial tão somente o prelúdio da morte do marido, independente de qualquer momento feliz que poderiam ter passado juntos, o narrador de “Cadáveres insepultos” também crê não valer a pena ter vivido tudo que viveu, conquistado tudo que conquistou se o fim é inevitável, se a totalidade humana vai apodrecendo vagarosa e dolorosamente.

A velhice não é sinônimo apenas da perda fisiológica, ou seja, da deterioração orgânica do ser, mas também remonta à perda da dignidade perante o olhar do outro. O velho, que deveria inspirar reverência devido à vasta experiência de vida, sendo símbolo de sabedoria e conhecimento, é visto, em qualquer época ou período histórico, como o obsoleto e passível de descarte. Grandes são as transformações externas que ocorrem no físico humano – e esta metamorfose não é, na maioria das vezes, bem acolhida ou compreendida. Espanta o estar diante do cristal especular e não se distinguir na imagem refletida. A pele torna-se encarquilhada, cabelo perde a pigmentação, a visão não é mais tão afinada como antes, o sorriso já não brilha como antigamente devido à precariedade dentária, e a postura que outrora fora ereta e firme, agora é encurvada, como que sobrecarregada diante de tanta experiência de vida.

É comum o sujeito se recusar a se reconhecer nessa imagem decaída, o ser humano não é equipado emocionalmente para encarar o poder da degradação. Antes de notar as próprias rugas, o homem geralmente atina para as rugas do vizinho primeiro. E é justamente o que faz o narrador do conto aqui analisado. Antes de qualquer coisa, ao avistar Alice, o protagonista enoja-se com a aparência envelhecida da antiga namorada:



“E, enquanto a ouvia, examinava-a da cabeça aos pés, procurando descobrir, por entre aquelas pálidas ruínas, a encantadora companheira dos meus primeiros sonhos” (AZEVEDO, 1893, p. 124).

Envelhecer, ao que parece, é uma das mais complexas fases da vida de um ser humano porquanto o homem ainda não descobriu como enxergar além das metamorfoses físicas. Ao invés disso, preferiu aceitar passivamente a inversão de sua gloriosa imagem:

Em volta do meu nome, ou do meu título, fervia sincero entusiasmo. Ninguém em público, quer em simples conversa particular; fosse de boca, fosse por escrito, sem atrelá-los aos mais bonitos adjetivos: eu era o “ilustre – o festejado – o laureado – o querido – o talentoso – o bom – o generoso – o querido – o adorável – o virtuoso – o insigne – o nobre – o genial” (AZEVEDO, 1893, p. 111).

De repente, de homem feliz e abastado em toda sua magnificência, o protagonista passa a ver no espelho a glória subvertida em desgraça. A imagem representada no duplo especular revela uma imagem de morte e decadência: “Meu crânio despojado, lembrava já o de uma caveira” (AZEVEDO, 1893, p. 128). De cidadão estimado e venerado, o narrador passa a “cadáver ridículo”, o qual não impõe nem mesmo “o respeito e o pânico que inspiram os mortos” (AZEVEDO, 1893, p. 128).

Como já referido várias vezes no presente trabalho, o duplo especular gera especulação, ou seja, um processo de debruçar-se sobre si mesmo em busca de sentido para a espectralidade que emana do artefato catóptrico. O choque provocado pelo vislumbre do duplo especular coage o protagonista a analisar tanto o valor de sua fortuna e fama quanto o alto preço pago por elas:

Oh! Definitivamente este mundo era uma porcaria e não valia a pena viver; isto é: trabalhar para alimentar-se todos os dias e para vestir-se, e para dormir, e para instruir-se, e para elevar-se no conceito de seus semelhantes! Mas tudo isso com que fim? (...) E senti um vago desejo de não continuar a existir, mas sem morrer; uma estranha vontade de desertar do presente para o passado; volver-me de novo o que fora, pobre e desprotegido, porém com minha mocidade inteira, com minha inexperiência e o fogo das minhas ilusões (AZEVEDO, 1893, p. 129).

A reflexão, contudo, não é muito produtiva. O apego do protagonista às aparências é tamanho que o impede de aproveitar a chance que o espelho lhe dá de refletir sobre seus atos passados e tornar-se um ser humano melhor, redimindo-se dos erros da mocidade, e vislumbrando, dessa forma, um futuro ainda passível de felicidade ao lado da mulher que amou. No entanto, a imagem envelhecida exibida pelo nitrato de prata tolhe toda e qualquer perspectiva de futuro. Simone de Beauvoir alerta que “o sentido de nossa vida está em questão no futuro que nos espera; não sabemos quem somos, se ignorarmos quem seremos: aquele velho, aquela velha, reconhecemo-nos neles” (BEAUVOIR, 1970, p. 12).

É evidente a batalha estabelecida entre o protagonista e seu reflexo. O antagonismo manifesto entre a imagem que tinha de si e a imagem refletida no artefato especular demonstra a negatividade que se instaura entre ambos. Desta batalha, quem sai vitorioso é o duplo especular; pois, destituído de sua imagem ideal, o narrador afunda-se na melancolia e na solidão, refugiando-se no passado, momento no qual a felicidade ainda era um caminho possível:

E que eu pudesse ir pelo meu passado adentro, correndo, até meus dezessete anos, e travessar então o muro do quintal daquela Alice, que não morrerá e que já não vivia (...) E depois, abraçado com ela, com minha casta e formosa Alice, eternamente jovens, como os amantes que os poetas celebrizam nos seus poemas, queria fugir para um outro mundo, um mundo ideal onde não houvesse dinheiro nem honrarias, e onde se não apodrecesse em vida, aos poucos, como aqui nesta miserável terra em que vegetamos (AZEVEDO, 1893, p. 130).

Este mundo ideal baseado no passado do protagonista contrasta com o mundo presente enfrentado pelo narrador. O passado é permeado de ilusões, de sonhos, de possibilidades, de pessoas sinceras que o amavam simplesmente por ser quem ele era. O presente, entretanto, oferece um lugar de tristezas e padecimentos. Sua cidade natal agora oferta apenas a falsa bajulação das pessoas, o envelhecimento e a difícil condição de sua irmã, de seu cunhado e de Alice e, é claro, tem o espelho. O nitrato de prata serve de mortalha viva para o narrador, uma “terra miserável em que vegetamos” (AZEVEDO, 1893, p. 131).

Semelhante processo ocorre em no poema “O espelho”, do poeta brasileiro Glauco Brito:

Chego ao espelho e um jovem  
está me olhando de frente  
Surpreso olho ao redor  
Não há ninguém a meu lado  
e o rosto insiste no espelho  
curioso, do meu espanto?

Com cautela olho seus olhos  
e ele me corresponde sereno  
fitando-me também nos olhos  
como um enamorado sempre  
Quem és tu que desconheço  
- me pergunto para o espelho

O rapaz olha-me agora  
com um leve ar de surpresa  
(penso: eu já vi esta face,  
em que lugar em que tempo?)  
Seus olhos são sem maldade  
é quase olhar de criança

Fico então a analisar  
os seus cabelos castanhos,  
seus lábios quase vermelhos,  
e seu olhar me olha inocentemente.  
Ai, espelho! que é feito  
do meu rosto que ocultaste?

Tiveste pena de mim  
destes meus olhos cansados  
- um dia quase perdidos -  
desta boca já sem beijos?  
E o jovem então me contempla  
com a tristeza que eu tenho

A que difícil brinquedo  
me submetes, espelho! Não  
é que eu tenha receio  
do jovem de que me emprestas  
o rosto, fantasma não é  
sei agora, e o reconheço

Ai, espelho, espelho! espelho  
dos meus segredos, de mil  
faces que em ti deixei gravadas  
por que estranhas ironias  
me devolves a imagem do tempo  
aquele em que eu fui amado?  
(BRITO, 1997, p. 92)

Como se pode observar, as afinidades entre o poema e conto de Azevedo são notórias. Em ambos os textos, tem-se alguém cujo espelho desencadeia uma relação entre passado e presente. Tanto o eu-lírico do poema como o protagonista do conto reconhecem com estranheza seu reflexo no nitrato de prata

No entanto, não se pode deixar de notar que o eu-lírico vê no espelho o rapaz que fora antigamente, ao passo que o protagonista do conto enxerga a imagem do idoso que é no presente. O eu-lírico do poema implora ao espelho que lhe devolva a face do presente, pois não deseja lembrar-se da época na qual havia sido amado, o que lhe recordaria de sua solidão do presente. Contrariamente, o duplo especular do narrador do conto é uma imagem cadavérica que causa tremenda revolta no personagem principal, fazendo com que este busque fervorosamente retomar a imagem de seu rosto do passado.

Assim, a relação entre o eu-lírico e seu duplo especular não é de animosidade, o encontro é amistoso, apesar de triste. Ao contrário, o relacionamento entre o protagonista de “Cadáveres insepultos” e seu duplo especular é extremamente negativo, o narrador não se conforma com a degradação física e moral que o espelho lhe mostra. Em outras palavras, ambos rememoram um passado feliz, mas que se encontra perdido no presente. A diferença é que o eu-lírico prefere esquecer o passado porquanto este lhe escancara os problemas do presente. Adversamente, o protagonista do conto procura, de maneira desesperada, restituir a imagem de seu “eu” do passado no espelho.

Até mesmo pela estrutura textual do gênero ao qual pertence, o poema não revela maiores informações sobre o eu-lírico. Não se sabe quem ele amou ou por quem foi amado. Também são desconhecidas as condições de seu presente. No conto, opostamente, o leitor é capaz de inferir muito mais sobre o narrador e entender as razões que o levaram a lamentar o presente e desejar ardentemente um retorno ao passado. Além disso, o leitor não tem acesso aos segredos guardados pelo espelho do eu-lírico enunciado pelo poema. Inversamente, o narrador desnuda ao leitor todas as falcatruas e divulga toda uma vida de falsidade com a qual tratou as demais pessoas que cita em sua estória. Somente o leitor tem permissão de entrar no segredo de sua alcova e testemunhar, em primeira mão, tudo aquilo que o protagonista escondeu dos indivíduos a sua volta.

A ironia é outro elemento que os dois textos possuem em comum. O duplo especular das obras em questão é a personificação de uma das únicas coisas que não se pode ter – a restauração da juventude, ou de um período passado no qual a felicidade reinava. A ironia é ainda mais acentuada no conto, pois mesmo com toda a fortuna e toda a influência do narrador, ele cobiça justamente aquilo que o dinheiro não pode comprar. A ironia aqui é a disparidade entre os anseios humanos e a dura realidade, é a discrepância entre um ideal de felicidade e a verdadeira situação do cotidiano.

Outro texto também remonta ao conto de Azevedo. Trata-se de “Em busca de uma dignidade”, de Clarice Lispector. A estória, publicada na coletânea *Onde estive esta noite* (1974), traz Sra. Jorge Xavier, um senhora de setenta anos, como protagonista. Depois de se perder nos corredores do Maracanã, tentando encontrar um evento do qual gostaria de participar, a protagonista volta para a casa e vê-se ao espelho. A imagem que enxerga é a de um “figo seco”, embora ela garanta que não se sente “esturrizada”. Angustizada por constatar sua velhice, sua condição de anônima e o fato de não ser mais desejável, a protagonista decide “interromper sua vida”.

As semelhanças entre o conto de Clarice e o de Azevedo são evidentes. A protagonista do texto clariciano é anônima, seu próprio nome corrobora com essa ideia, pois o narrador a apresenta sob o nome do esposo. Após muitos anos, ao olhar-se no espelho e verificar as transformações acarretadas pelo tempo, ela toma consciência de que não há mais saída, é tarde demais. Ao comparar seu corpo com uma fruta seca, a protagonista transmite a ideia de que não possui mais os meios de produzir vida, remetendo ao pensamento de que seu corpo já morreu, embora ela esteja viva. A Sra. Jorge Xavier parece despertar, depois de muitos anos, e agora quer tentar encontrar sua identidade, modificar seu destino. Entretanto, seu duplo especular exibido pelo espelho denota um corpo estéril, não obstante sua alma ainda ser capaz de sentir-se fecunda. Sem meios de alcançar sua dignidade e apreciar algo maior, a protagonista encontra alívio na morte.

O narrador de “Cadáveres insepultos” passa por situação similar. Ao contrário, porém, da Sra. Jorge Xavier, o protagonista do conto de Azevedo consegue toda fama que desejava desde menino. Ele não é, de forma alguma, anônimo. Adversamente à protagonista clariciano, que é descrita como sendo “ninguém”, o

narrador da estória aqui analisada possui status, fortuna e é festejado por todos na cidade. No entanto, ao ser confrontado com seu duplo especular, compreende que todos estes elementos são inúteis e de pouca importância frente à iminente e inevitável morte. Como se pode observar, tanto um personagem quanto o outro, ao enfrentar seu reflexo envelhecido no espelho, desembocam no mesmo abismo – a desesperança e o sentimento de derrota inexorável. A diferença é que a protagonista do conto de Clarice nunca teve nada e, depois de velha, almeja ser alguém e alguém passível de ser vista com dignidade; ao passo que o narrador de Azevedo já conseguiu tudo aquilo que qualquer pessoa gostaria de ter, mas que no fim, não lhe salvarão da morte.

É interessante notar que desde o início do conto de Clarice, o narrador em terceira pessoa vai dando pistas dos sentimentos que assolarão a protagonista no final do conto: o labirinto do Maracanã, por exemplo. O fato de estar perdida entre as centenas de corredores do estádio carioca é uma metáfora que vai remontar à desesperança exposta pelo duplo especular. A última peça do quebra-cabeça é revelada quando é divulgado o quanto ativa a protagonista ainda se sente por dentro. A não correspondência entre sua alma e seu corpo só poderiam desembocar em uma luta existencial.

Semelhantemente, o narrador de Azevedo relata todos os pormenores de sua vida, enfatizando principalmente os momentos que o levaram a adquirir sua toda prosperidade e popularidade. O leitor é levado a acreditar que o protagonista está somente se gabando. Todavia, o reencontro do narrador com sua família e, posteriormente com Alice, já são um indício de seus sentimentos de solidão e arrependimento. A comprovação chega ao leitor justamente com a aparição do duplo especular. Desse modo, o leitor pode intuir que, na verdade, o relato de todos os detalhes tem por objetivo exatamente realçar o final do conto, destacando a ineficácia de toda riqueza, fama e status ante a degradação do corpo e a solidão da morte.

Assim, o protagonista de “Cadáveres insepultos”, ao enfrentar seu reflexo no espelho, enfrenta também toda uma vida de atitudes duvidosas. Não é somente a carcaça exterior que se revela deformada no nitrato de prata, mas também a essência do sujeito se revela fragmentada e atormentada. Ao afrontar o narrador com a brevidade da vida, o duplo especular mostra a inabilidade do protagonista em resolver os contrassensos de sua essência. Roubando-lhe o ideal por meio da revelação cruel da verdade, o duplo especular furta-lhe também a felicidade e a esperança.

#### 4.2 QUANDO O ESPELHO NÃO SABE O QUE REFLETIR: ANÁLISE DE “IMAGEM” (1967), DE LUIZ VILELA

O conto “Imagem”, do escritor brasileiro Luiz Vilela, foi publicado no livro de contos intitulado *Tremor da terra*, em 1967. O texto é narrado em primeira pessoa e conta a estória de um anônimo narrador que, desde o fim de sua infância até a vida adulta, procura ver no espelho seu verdadeiro eu. Nunca consegue chegar a uma conclusão, pois cada vez que ele acata o comentário de alguém sobre sua identidade, a imagem no espelho se modifica.

O enredo inicia com o narrador atestando que sua relação obsessiva com o espelho começou no fim da infância, isto é, o narrador do conto em questão garante que seu tormento teve início exatamente quando se percebeu participante de um jogo de olhares, precisamente no fim da infância com a perda da ingenuidade. Neste momento, o protagonista se dá conta de que suas atitudes trazem consequências, afetando principalmente a opinião que os outros constroem a seu respeito. O narrador de “Imagem” vive uma constante luta entre o conceito que tem de si mesmo e a imagem sugerida pelo olhar do outro. Sem saber qual é a verdadeira / real, ele se volta para o espelho em busca de respostas. O artefato especular, no entanto, apenas retorna as perguntas ao narrador, deixando-o à beira de um colapso:

Fui ao espelho para saber a verdade: não soube. Antes, eu olhava no espelho e via lá o que eu era; mas dessa vez o que eu era apareceu incerto, dúbio, enigmático, como se o espelho estivesse embaçado. Sou mesmo malvado? O espelho mostrava que não era. Que era. Que não era. Que era. Até que, enfezado, virei as costas (VILELA, 2003, p. 39).

Como se pode notar, o conflito de imagens é evidente. O narrador acredita e idealiza uma imagem – a de ser um menino bom – todavia, o olhar da mulher que apartou a briga entre ele e o outro menino maculou essa imagem idealizada: “Passei o resto da tarde fechado no quarto, lembrando disso, e de vez em quando me dizia mentalmente: não sou malvado. Mas o olhar e a voz da moça pareciam estar dentro de mim repetindo que eu era” (VILELA, 2003, p. 39).

Esse antagonismo é refletido no artefato especular que apresenta uma imagem dúbia, um reflexo da confusão interior do narrador, no limiar entre sua visão de si

mesmo e o olhar do outro sobre si. Sem saber qual imagem adotar como verdadeira, o narrador decide continuar alimentando a oposição: “Para resumir: eu decidia ter o meu tempo de bom e o meu tempo de mau; quando me enjoava de um (ou apanhava, ou qualquer outra coisa), passava para outro. Aos poucos, fui fazendo isso inconscientemente” (VILELA, 2003, p. 40).

Com um pouco mais de idade, o narrador olha-se cada vez mais no espelho. Nesse momento da narrativa, o espelho inverte novamente as imagens. Até então, o protagonista sondava o espelho para tentar descobrir os contornos de sua personalidade, sua essência interior. Nota-se pelas citações transcritas acima que os adjetivos utilizados na descrição do personagem principal almejam qualificar as atitudes, as ações, tomadas pelo narrador a fim de delinear seu perfil psicológico. E, por conseguinte, é latente a falta de interesse do protagonista em sua aparência externa devido não só à utilização de tais adjetivos, mas também à exclusão de referências ao exterior da personagem principal.

Assim, quando o narrador avança mais na adolescência, o espelho não mostra mais aspectos psicológicos do protagonista, focando a superficialidade de seu físico esbelto. A imagem oscilante, nebulosa e dúbia antes exibida pelo nitrato de prata, agora cede lugar ao seu oposto – uma imagem viçosa, extasiante e plena em sua completude:

Até que virei rapaz – e foi aí que a coisa agravou. Comecei a me olhar mais no espelho. Olhava-me no espelho dia e noite, maravilhado comigo. Instalei minha cadeira diante dele, não tinha mais sono, às vezes até me esquecia das refeições – Mamãe cansava de bater na porta, mas aquele barulho não existia (só existia eu no espelho). Eu fazia, porém, como se existisse e ia comer a comida que também não existia, na copa que não existia, entre pessoas que não existiam (...) Reparei na cor dos meus olhos: eu os achava bonitos (porque eram meus), mas só agora reparava que eram castanhos (...) Meus braços: eu era musculoso (VILELA, 2003, p. 40)

No entanto, essa imagem vigorosa dura pouco, pois novamente a opinião alheia causa impacto no narrador: sua namorada, cansada de seu egoísmo, resolve terminar a relação. E, mais uma vez, o espelho reflete uma imagem negativa e duvidosa: “Mas por quê? como?, eu me perguntava, chorando diante do espelho, sem saber



exatamente o que perguntava com isso naquele desmoronar de mundo” (VILELA, 2003, p. 40).

É interessante perceber que outra vez a imagem do narrador se torna distorcida exatamente quando aspectos psicológicos são levantados. O texto deixa claro que a beleza exterior não foi suficiente para sustentar o relacionamento, e o protagonista permitiu que seu egoísmo prejudicasse a relação. É cristalino também que, assim como o narrador não fazia ideia de sua maldade quando bateu em seu colega no início do conto, ele também desconhecia essa faceta egoísta de sua personalidade. A partir deste momento, ele passa, então, a procurar-se no artefato catóptrico:

Olhava-se dia e noite no espelho, não mais para encantar-me, mas para encontrar-me, para saber quem era aquele ali, no espelho. Aquele era eu – mas quem era eu? Dia e noite olhava-me com fixidez de olhos de águia, olhava-se dos pés à cabeça, por fim eu enxergava até os poros. Porque eu tinha de ir até o fundo – mas era como não houvesse fundo. Eu chegava a um ponto em que tudo escurecia, e então eu não distinguia mais nada: via no espelho apenas aquela mancha escura e torturada como o borrão de um louco. Esgotava-me, sem conseguir o que queria. E um dia, eu estava no espelho, caí desmaiado (VILELA, 2003, p. 41).

Como já comentado acima, o nitrato de prata oferece uma imagem positiva do narrador apenas quando são utilizadas referências à imagem puramente externa do protagonista. Os aspectos psicológicos são revelados ao narrador pela opinião alheia. É patente a superficialidade do artefato especular. O narrador “descobre que o espelho serve muito bem para narcisisticamente refletir detalhes físicos objetivos, tais como seus olhos e poros, mas incrivelmente insatisfatório para revelar algo mais profundo” (DANIEL, 1989, p. 951)<sup>41</sup>.

Sem conseguir delinear sua imagem no espelho através de seus próprios olhos, ao ouvir a opinião dos visitantes a seu respeito, o narrador compreende que sua consciência, ou seja, seu “eu”, não aparece apenas para ele, mas também para o outro. É o que Sartre explica em sua entrevista publicada em *Un Théâtre de Situations*, em 1973:

---

<sup>41</sup> (...) *discovers that his mirror serves very well for narcissistically reflecting objective physical details such as his eyes and pores, but is increasingly unsatisfactory for revealing anything deeper.* (tradução nossa).

Quando pensamos sobre nós mesmos, quando tentamos nos conhecer, no fundo usamos o conhecimento que os outros já têm de nós, nós nos julgamos com os meios que outros tem, que eles nos deram para nos julgar. O que eu digo sobre mim sempre tem o julgamento dos outros no meio. O que eu sinto de mim, o julgamento dos outros está no meio. [...] Isso só marca a importância capital de todos os outros para cada um de nós (SARTRE, 1973, p283)<sup>42</sup>.

O protagonista decide, então, tentar formar uma imagem de si através da imagem que os outros transmitem dele. A imagem que aparece no espelho depois de falar com seu irmão era uma imagem fraca; após uma visita à avó, o duplo se reveste de um rapazinho de quinze anos; em seguida é a vez de o cristal catóptrico exibir a imagem de um monstro, posteriormente à conversa com o amigo o qual o narrador havia surrado na infância.

Dessa forma, a cada encontro, o reflexo especular revela uma imagem diferente, coerente com a imagem que cada pessoa tem do protagonista: “De cada vez, chegando em casa, me olhava no espelho, a imagem era outra. Sempre embaçada, difusa, dúbia” (VILELA, 2003, p. 43). A confusão enlouquecedora permanece até o ponto em que o narrador já perde completamente de vista as fronteiras que cercam seu “eu” e sua imagem: “Eu era eu ou minha imagem? Mas como eu poderia saber se eu era eu senão através da minha imagem que eu tinha através dos outros? E se essa imagem não era eu, quem era eu quem era minha imagem?” (VILELA, 2003, p. 43).

O narrador passa a se sentir conforme o outro lhe olha, transformando-se neste ser que os outros definem pelo olhar, isto é, o espelho passa a condescender com o veredicto do juízo que outros lhe apontam: o protagonista coloca-se como objeto e começa a admitir que é aquilo que os outros acham que ele é. Assim, o espelho denota imagens diversas, advindas de vários olhares, os quais não só extorquem a subjetividade do narrador, objetivando-o, como também fazem com que ele interiorize essas imagens como parte constituinte de seu ser. Coisa semelhante acontece na já referida peça de Satre, *Entre quatro paredes*. A tortura dos personagens se intensifica à medida que vão se conhecendo, pois

---

<sup>42</sup> *Quand nous pensons sur nous, quand nous essayons de nous connaître, au fond nous usons des connaissances que les autres ont déjà sur nous. Nous nous jugeons avec les moyens que les autres ont, nous ont donnés de nous juger. Quoi que je dise sur moi, toujours le jugement d'autrui entre dedans. Quoi que je sente en moi, le jugement d'autrui entre dedans. [...] Ça marque simplement l'importance capitale de tous les autres pour chacun de nous* (tradução nossa).

não há como ver a si mesmo, porque o que eles apreenderão de si passará, antes, pelo olhar do outro. A inexistência de espelhos coordena-se com a ausência de pálpebras. A única possibilidade de recuperar a imagem pessoal é fazer um desvio pelo Outro. A identidade do próprio eu é uma tarefa pessoal, mas implica a mediação. A subjetividade edifica-se através do reconhecimento, pelo qual o Outro me devolve a mim mesmo (SILVA, 2012, p.147)

O próprio espaço espelha a desordem identitária do protagonista e autentica a intenção do narrador em conhecer-se através da opinião alheia. Quando cai de cama, doente por tanto pensar em si mesmo e em sua imagem especular, o narrador consegue, de seu quarto, ouvir tudo o que os visitantes dizem a seu respeito. “Era como se estivessem falando de um outro (...) entre o quarto escuro e a sala iluminada” (VILELA, 2003, p. 41).

Em inúmeras culturas, “a luz é conhecimento” (CHEVALIER, 2001, p. 568). Simbolicamente, refere-se ao “sentido da iluminação” (CHEVALIER, 2001, p. 568), na medida em que sua luminosidade permite a melhor visualização das coisas e, conseqüentemente, possibilita maior aquisição de informações. Contrariamente, a escuridão é “símbolo do não-conhecimento (...) do ‘mistério’” (LEXIKON, p. 129). Não podia ser diferente, já que o escuro não oferece a claridade necessária para a expansão da ciência acerca das coisas.

Assim, o narrador transfere para os outros, que conversam na sala iluminada, a fonte de conhecimento sobre si mesmo. Lá, na sala cheia de luz, estão os detentores da sabedoria para desvendar o fundo de seu ser. Adversamente, o protagonista está no quarto escuro, onde o espelho está coberto de trevas, dúbio e incerto, impedindo a formação de uma imagem integral e precisa de sua essência.

Em *Entre quatro paredes*, observa-se que, similarmente à “Imagem”, a luz do conhecimento também está no outro. No inferno, diferentemente do que o imaginário popular postula, não há trevas e não há escuridão. Como diz o criado, a energia é “à vontade”, a claridade é abundante e eterna. E isso é infernal, pois não há como se esconder do outro e seu julgamento, transmitido através do olhar. Sem espelhos ou qualquer outra superfície refletora, é o outro que vai fazer as vezes do nitrato de prata, ou seja, cada um dos personagens terá que, inevitavelmente, encarar o olhar dos outros dois restantes que lhe servirá de artefato catóptrico.

O problema é que este outro devasta o mundo do sujeito e o condena a ser objeto, porquanto seu olhar institui uma imagem do indivíduo a qual ele precisará admitir, isto é, posicionar-se perante ela. Assim, o outro delata uma parte importante do sujeito, pois não vem afirmar aquilo que o indivíduo almeja ser, mas sim, evoca uma imagem sobre a qual o indivíduo não controle. Dessa forma, o olhar do outro se torna um espelho crítico indômito diante do qual o sujeito não pode fugir. Não é possível ao indivíduo negar que esta imagem é ele. Também não adianta quebrar o espelho e destruí-lo. O olhar do outro estará sempre lá, mesmo quando não se pode vê-lo. E, desse modo,

os sentimentos que tomam conta é o de exílio, de expatriação, de abandono, de falta de identidade; sente-se o esvaziamento da liberdade [...] sente-se a “morte” da singularidade do ser sujeito, pois a impressão é de que o outro rouba o significado da própria subjetividade (AGUIAR, 2003, p.101).

É o que acontece com o personagem principal do conto de Vilela. A partir do momento, na abertura do texto, em que o olhar da personagem feminina descende sobre ele, o narrador começa a entender o poder do olhar do outro. O protagonista não tem controle sobre a imagem de mal que a moça constrói dele. Para o narrador, sua maldade era inexistente, ele só tomou consciência de que a maldade poderia ser um traço de si mesmo no momento em que o olhar de outro assim o convenceu.

Depois de absolver tantas imagens que os outros tinham dele, o protagonista, indefeso, recebe passivamente cada punhalada do olhar de seus amigos e parentes e, no fim, sente-se como se não tivesse uma identidade. A diversidade de imagens é tão vasta que atordoa o narrador, deixando-o com mais incertezas acerca de sua subjetividade do que quando a estória iniciou: “As imagens apareciam, e eu ficava mudo, contemplando-as, sem poder dizer nada. Uma ou outra vez ainda me perguntava tristemente qual era a minha verdadeira imagem, sabendo que não fazia sentido fazer essa pergunta” (VILELA, 2003, p. 43).

O fato ocorre porque o narrador não é capaz de encarar as consequências de seus atos. Não consegue refletir sobre suas atitudes e escolher um caminho a seguir, isto é, não toma uma posição frente às imagens que lhe são apresentadas. Isso acontece quando bate nos colegas e também quando a namorada lhe dá o fora devido ao seu egoísmo. Ao invés de ponderar acerca de tais ações a fim de chegar a

um equilíbrio e tentar corrigir os atos falhos, o narrador prefere aceitar passivamente a medida do senso crítico alheio e, a exemplo da personagem sartreana Estelle, opta por viver no irrefletido. Por conseguinte, o espelho embaça, pois não há reflexão. O cristal catóptrico não ultrapassa a barreira da superfície, isto é, limita-se a exibir a estética exterior.

Toda vez que a opinião alheia revela ao narrador traços obscuros de sua personalidade, ele se frustra. A imagem idealizada que atribui a si mesmo é destruída pelo juízo do outro e isso reflete no espelho. A impressão que se tem é que o narrador, da mesma maneira que Estelle, é um sujeito que prima pela aparência física, isto é, pela superficialidade. Sem a coragem de enfrentar os cantos escuros de seu “eu”, nada resta a não a ser a superfície, pois o fundo é amedrontador demais.

Quando, por exemplo, o protagonista contempla-se no cristal catóptrico logo após conversar com avó, ele enxerga o físico de um rapazinho de quinze anos, mas não consegue ir além disso. Para comprovar que a imagem exibida pelo espelho não era ele, o narrador novamente apela para o corpo em detrimento da reflexão sobre as atitudes que acompanham a imagem vislumbrada:

Aos poucos, com uma perplexidade que crescia, fui reconhecendo traços meus, inclusive a cicatriz de um acidente aos quinze anos. Mas, e outras coisas? O jeito de olhar, por exemplo, nunca que podia ser meu. Não era. Se fosse, eu não estranharia. Mas, e se fosse, e se fosse algo realmente meu que nunca tinha visto porque poderia ter visto, como nunca poderia me ter visto dormindo? Mas seguramente que eu não era um rapazinho de quinze anos – e, para provar isso, passei a mão em minha barba (VILELA, 2003, p, 43).

Observa-se que a inversão proporcionada pelo espelho (fica claro que o narrador já é adulto, haja vista a menção à barba; e, entretanto, o artefato especular mostra uma imagem oposta – jovem) poderia ser de grande valia para o narrador refletir sobre as escolhas e as ações que o levaram até aquele momento de sua vida. A alusão a uma cicatriz e a um acidente reforçam essa ideia, pois os erros do passado supostamente deveriam servir de base para o aprendizado e aprimoramento futuro, o que não ocorre com o narrador do conto. A citação acima aponta também para o fato de que o personagem até percebe que o nitrato de prata está evidenciando elementos

desconhecidos de seu “eu”; contudo, a expressão “Mas, não (...)” denuncia a recusa e a relutância do narrador em admitir e refletir sobre tais informações.

Sabine Melchior-Bonnet, em seu livro, *The mirror – a history* (2001), alega que

o investimento excessivo na imagem anda lado a lado com a desvalorização do sujeito e uma crescente e renovada demanda por identidade (...) Quanto mais imagens e reflexões há, mais fundo o segredo vai estar enterrado. Tal escrutinação somente faz o invisível retroceder ainda mais. O espelho sempre será assombrado por aquilo que não se encontra dentro dele (MELCHIOR-BONNET, p.273)<sup>43</sup>.

O narrador de “Imagem” enfrenta precisamente esta situação. As imagens de si próprio são tantas que sua verdadeira identidade permanece incógnita para ele mesmo. No último parágrafo da narrativa, transcrito abaixo, nota-se que a opinião alheia se tornou um fator determinante do verdadeiro “eu”. Por causa da exploração desses múltiplos pontos de vista e sua carga acumulativa, o protagonista entra em conflito e acaba progressivamente desintegrando-se em meio à tentativa de ser aquilo que as pessoas esperam. Assim, a experiência do protagonista culmina na perda de sua integridade psicológica e social: “Perdi minha namorada, meus amigos, meu emprego. Ninguém queria me empregar por causa de minha fama de mentiroso, hipócrita, instável e doido” (VILELA, 2003, p. 44). A proliferação das imagens adquiridas por meio dos outros é paralela ao enfraquecimento da objetividade da imagem refletida no espelho, a qual termina por ser completamente subjugada pelo olhar alheio:

Nessa época, chegou à cidade um circo, e eu fui lá, na última tentativa de arranjar um emprego. Como várias de minhas imagens eram as de um sujeito engraçado, apresentei-me ao diretor do circo como palhaço. Ele mandou-me fazer uma demonstração. Eu dei. Ele começou a rir, e eu achei que ele tinha gostado; mas a coisa era bem outra. Ele disse: “Quem te pôs na cabeça que você é palhaço?” Eu respondi: “Os outros”. “E você acreditou nos outros?”, ele perguntou. “Em quem mais eu iria acreditar?”, eu respondi. Ele olhou para mim e disse: “É, você é realmente um palhaço...”. E me deu até logo (VILELA, 2003, p. 44).

---

<sup>43</sup> *The overinvestment of the mirror image goes hand in hand with a devaluation of the subject and a growing and renewed demand for identify (...) The more images and reflections there are, the more deeply buried the secret will be. Such scrutiny only makes the invisible retreat further. The mirror will always remain haunted by what is not found within it.*

Segundo Chevalier,

o palhaço simboliza a inversão da compostura régia nos seus atavios, palavras e atitudes. À majestade, substituem-se a chalaça e a irreverência; à soberania, a ausência de toda autoridade; ao temor, o riso; à vitória, a derrota; aos golpes dados, os golpes recebidos; às cerimônias mais sagradas, o ridículo; à morte, a zombaria. O palhaço é como que o reverso da medalha, o contrário da realeza (CHEVALIER, 2001, p. 680).

A ironia deste parágrafo é gritante. O protagonista perde totalmente o controle sobre sua identidade. A autoridade e a soberania de sua subjetividade são transferidas para o seu inverso – o outro. Ao invés de ponderar acerca de suas imagens de rapaz engraçado emitidas pelos outros, com o objetivo de verificar se realmente ele próprio se acha dotado de uma personalidade com traços espirituosos e, assim, chegar a uma conclusão de como e quando deixar tais aspectos entrarem em ação, o narrador simplesmente absorve passivamente a opinião alheia sobre si. Dessa forma, utiliza sua imagem de homem divertido sem pensar e acaba, de fato, provocando risos. Estas risadas, porém, nada têm a ver com diversão. As gargalhadas do dono do circo são de zombaria frente à ridícula condição do protagonista.

A ironia maior, porém, talvez seja o fato de que o duplo especular do narrador diz muito mais para o leitor do que para o próprio protagonista. Ao denunciar sua obsessão com o espelho na adolescência, o leitor pode inferir que o narrador é uma pessoa egoísta, que pensa muito em si mesmo em detrimento do outro. Passava horas na frente do artefato catóptrico e negligenciava a própria família. O espelho também mostra que o narrador não fazia ideia de seu egoísmo e do quanto isto afastava os que estavam a sua volta. Além disso, como já mencionado anteriormente, o duplo especular frisa a superficialidade do narrador ao figurar-se como um “borrão” quando o protagonista tentava chegar ao fundo de sua verdadeira essência. O “borrão” indica claramente que não havia muita coisa por debaixo da superfície.

E, por fim, quando o espelho começa a refletir a imagem que os outros possuem do narrador, o leitor angaria mais informações importantes. A primeira delas, também já citada nos parágrafos anteriores, é a facilidade com que o personagem principal abarca as opiniões alheias sem maiores defesas ou reflexão. Em seguida, o espelho mostra que o narrador era praticamente insignificante para o irmão,

possivelmente devido ao seu egoísmo. Logo após, o cristal catóptrico atesta como é fácil fazer o narrador se irritar, pois assim que visita o amigo que surrou na infância, a imagem no espelho revela um “sujeito monstruoso”.

Este desfile de imagens denotam a instabilidade identitária do narrador. Assim, é inevitável a comparação com Narciso. Segundo Clément Rosset, “a assunção jubilosa de si mesmo, a presença verdadeira de si para si mesmo, implica necessariamente a renúncia ao espetáculo de sua própria imagem” (ROSSET, 1988, p. 95). O filósofo francês acredita ser este o erro do filho de Liríope – “no momento de escolher entre si mesmo e seu duplo, dar preferência à imagem” (ROSSET, 1988, p. 95). Esta, ao que parece, foi precisamente a falha do protagonista de “Imagem”. Como o próprio título do texto assinala, o narrador imprime atenção excessiva as suas representações, relegando seu verdadeiro eu a um lago inacessível, impossível de se atingir. Dessa forma, o protagonista sofre por valorizar demais seu duplo. Sem conseguir escapar dessa compulsão por suas imagens, acaba se tornando apenas aquilo que os outros querem que ele seja.

#### 4.3 QUANDO O ESPELHO REFLETE O NEFANDO

##### 4.3.1 Análise de “O forasteiro” (1921), de H.P. Lovecraft

O conto “O forasteiro”, do escritor norte americano Howard Phillips Lovecraft, foi escrito em 1921 e, no entanto, só foi publicado no ano de 1926 em uma revista denominada *Weird Tales*, uma publicação norte-americana voltada especificamente para histórias de horror, de cunho fantástico. A trama é contada em primeira pessoa por um narrador misterioso que vive completamente sozinho em um castelo estranho e sombrio, cercado por uma floresta impenetrável. De difícil acesso, a residência acaba por isolar o narrador do restante do mundo.

Desprovido de memória, de superfícies refletoras e contato humano, o narrador desconhece seu passado, suas origens, sua aparência física e até mesmo o som de sua voz. Seu desejo de contemplar outras fontes de luz que não suas opacas velas aliado ao seu anseio de interagir com alguém impelem o narrador a empreitar uma tentativa quase suicida de escapar de sua horrível moradia. A história gira, portanto, em torno dessa busca e seus resultados.



Sem conhecimento de sua real aparência, o narrador pode somente idealizar uma imagem de si mesmo com base em alguns falhos relances de memória e em livros velhos os quais aprendeu a decifrar sozinho:

Não posso calcular, mas devo ter vivido por anos nesse lugar. Provavelmente, algumas criaturas cuidaram de mim, porém não me lembro de ninguém a não ser de mim mesmo e não me recordo de nada vivo a não ser dos ratos silenciosos, dos morcegos e das aranhas. Creio que quem cuidou de mim teria sido anormalmente velho, pois minha primeira concepção do que fosse uma pessoa viva foi a de alguém parecido comigo, mas deformado, encarquilhado e tão decadente quanto o castelo (...) Minhas feições eram igualmente desconhecidas, porquanto não havia espelhos no castelo, e eu apenas, por instinto, me acreditava assemelhado às figuras jovens que via desenhadas ou pintadas nos livros. Sentia-me consciente da juventude porque me lembrava de bem pouca coisa (LOVECRAFT, 2014, p. 1)<sup>44</sup>.

Como se pode notar, a imagem que o narrador tem de si é a imagem de alguém jovem. Sem espelhos, o narrador baseia-se em figuras humanas coloridas estampadas nos livros que tinha à mão para projetar mentalmente uma imagem de si mesmo. Além disso, o narrador acredita que o fato de possuir poucas lembranças seria sinônimo de uma experiência escassa de vida, característica típica da juventude devido aos poucos anos de idade.

Outro fator que contribui para uma construção mental de sua imagem é a comparação que o narrador faz entre sua suposta aparência física com a figura de um suposto cuidador: “Creio que quem cuidou de mim teria sido anormalmente velho, pois minha primeira concepção do que fosse uma pessoa viva foi a de alguém parecido comigo, mas deformado, encarquilhado e tão decadente quanto o castelo” (LOVECRAFT, 2014, p. 1). É evidente que o narrador crê ser semelhante a esse suposto cuidador, porém, a utilização da conjunção adversativa “mas” revela que o narrador acredita possuir atributos físicos diversos aos da figura descrita, ou seja, ele imagina ser detentor de um exterior sem desfigurações, de uma aparência viçosa e jovial.

---

<sup>44</sup> Esta e todas as demais citações deste conto são tradução de Renato Suttana, Professor Doutor de Literatura Brasileira da Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO), em Guarapuava-PR. Disponível em: <http://www.sitelovecraft.com/ficcao.html>. Acesso em: 07/07/2014.

Outro detalhe importante da imagem que o narrador atribuiu a si é a crença de que ao sair do horrendo castelo onde habitava, iria encontrar uma sociedade álaure e receptiva assim como as estórias dos livros lhe indicavam:

Lá fora, para além do fosso e sob as árvores sombrias e mudas, eu costumava me deitar e sonhar durante horas com o que lia nos livros; e, num profundo anseio, me imaginaria, entre multidões alegres, no mundo ensolarado que havia do outro lado das florestas intermináveis (LOVECRAFT, 2014, p. 2).

É perceptível que o narrador idealizou uma situação na qual sua figura se enquadraria perfeitamente nos quadros felizes provenientes de suas leituras. Desse modo, ansioso por entrever esse cenário pessoalmente e deixar para trás sua solidão, o narrador decide arriscar sua vida em busca dessa realidade idealizada. Depois de, com muito esforço e sofrimento, vencer as barreiras que o prendiam ao assombroso castelo, o narrador encontra um grupo de pessoas e vai logo adentrando o recinto, certo de que seria bem recebido. Afinal, ele se considerava também uma pessoa, e uma pessoa jovem como já mencionado anteriormente. Como tal, ele imaginou que poderia fazer parte da alegre festa:

Aproximando-me de uma delas, olhei para dentro e deparei com uma gente risonha, vestida com estranheza, a conversar animadamente. Pelo que me consta, eu nunca tinha ouvido pessoas conversando antes e podia apenas imaginar, de modo vago, o que estavam a dizer. Algumas faces exibiam expressões que evocavam lembranças incrivelmente remotas, e outras eram totalmente desconhecidas. Através da janela, penetrei no cômodo iluminado, passando, quando fiz isso, do meu único momento de luz e esperança para minha mais profunda convulsão de desespero e compreensão (LOVECRAFT, 2014, p. 3).

A familiaridade de alguns rostos, ainda que remota, serve para reforçar a suposição do narrador que ele seria semelhante às figuras que conversavam alegremente em seu campo de visão. Ao especificar que estava esperançoso e que a entrada no recinto seria seu único momento de luz, o narrador deixa claro que a incompatibilidade com aquelas pessoas não passava por sua cabeça.

No entanto, no instante em que o narrador entra no ambiente, as pessoas começam a fugir desesperadas. O protagonista, alarmado e perplexo, tenta

descobrir o que causou o pânico generalizado. Qual não foi sua surpresa ao perceber, por meio de um espelho posicionado em determinado ponto do salão, que a razão para tamanho medo e tamanho pandemônio foi justamente a contemplação de sua imagem. O cristal catóptrico mostra, então, o pior dos pesadelos: o narrador é, segundo suas próprias palavras, um monstro. Mas como definir o que é um monstro? Quais aspectos a imagem de um monstro deveria exibir?

De acordo com Luiz Nazário, professor de artes cinematográficas na Universidade Federal de Minas Gerais, monstros são definidos em oposição aos seres humanos. Eles são a encarnação do mal, caracterizados por características físicas singulares como gigantismo, feiura, deformações e assim por diante. David D. Gilmore, professor americano de Antropologia na Universidade de Nova York, também argumenta que “monstros compartilham certas características não importando onde eles apareçam: eles são agressivos, gigantes, devoradores de seres humanos, maléficos, bizarros em sua forma, horríveis, atávicos, poderosos e gratuitamente violentos” (GILMORE, 2003, p. ix)<sup>45</sup>.

O monstro em “O forasteiro” apresenta certo grau de contradição com seres humanos, pois a criatura é definida como não sendo pertencente a esse mundo, uma clara evidência de que não tem lugar entre os homens. O monstro é também descrito como sendo detentor de “traços carcomidos e ossudos”. Tais características revelam distorções corporais sem afinidade alguma com o corpo humano. Além disso, o narrador usa a palavra “antiguidade” a fim de enfatizar o arcaísmo de sua imagem.

Nöel Carroll, professor americano de filosofia, articula que monstros são vistos como seres anormais, perturbações daquilo que as pessoas consideram ser a ordem natural das coisas. Eles são figuras extraordinárias em um mundo ordinário. Carroll sustenta ainda que monstros são criaturas horrorosas, “consideradas não apenas inconcebíveis como também imundas e repugnantes” (CARROLL, 1999, P. 37). Eles devem causar não somente medo, mas também repugnância. É precisamente o caso do narrador do conto de Lovecraft:

---

<sup>45</sup> *Monsters share certain characteristics no matter where they appear: they are always aggressive, gigantic, man-eating, malevolent, bizarre in shape, gruesome, atavistic, powerful, and gratuitously violent* (tradução nossa)

Não posso sequer sugerir a sua aparência, pois era um composto de tudo o que é sujo, antinatural, desagradável, anormal e detestável. Era a sombra fantasmagórica da decadência, da antiguidade e da dissolução, o ídolo pútrido e decomposto de uma revelação malsã, a revelação pavorosa daquilo que a terra, por misericórdia, deveria esconder para sempre. Deus sabe que não era deste mundo – ou não mais deste mundo –, conquanto, para o meu horror, vi em seus traços carcomidos e ossudos uma paródia repugnante e maligna da forma humana, e em suas vestes imundas e desintegradas uma qualidade indizível, que me fez estremecer ainda mais (LOVECRAFT, 2014, p. 4).

A longa lista de adjetivos almeja validar o alto nível de repulsa provocado pela criatura. A repetição das qualidades horripilantes do monstro, cuidadosamente posicionadas como que em uma espécie de gradação, realça ainda mais o terror suscitado pela criatura. O impacto recai não somente no próprio narrador, mas também nas pessoas a sua volta:

Mal eu havia cruzado a moldura, e desceu sobre toda a assembléia um medo subitâneo, inesperado, de uma intensidade ominosa, que distorceu todas as faces e suscitou os gritos mais horríveis em quase todas as gargantas. Houve uma fuga geral, e no clamor e no pânico muitos desmaiaram e foram arrastados por seus companheiros em fuga. Muitos cobriam os olhos com as mãos e avançavam às cegas, desajeitados, tropeçando na mobília ou trombando contra as paredes, antes de alcançar uma das muitas portas de saída (LOVECRAFT, 2014, p. 3).

Monstros, como já citado acima, deveriam ser criaturas amedrontadoras. Gilmore é bem específico em seu texto com relação a isso, como bem mostra os adjetivos que utiliza. Seus argumentos são justificados, afinal, quando a palavra “monstro” é mencionada, selvageria e matança são as primeiras coisas que surgem na mente das pessoas. Monstros são fisicamente perigosos. Noël Carroll, no entanto, acrescenta que a periculosidade dos monstros não abrange exclusivamente o âmbito físico. Para o estudioso, criaturas monstruosas podem ser também psicológica, moral e socialmente ameaçadoras.

A criatura no conto em questão não é letal. É perceptível nas citações acima que a criatura do conto de Lovecraft é intimidador no sentido social. Nunca houve a intenção de atacar ou causar qualquer tipo de dano físico às pessoas que o monstro tenta abordar. Ele simplesmente mostrou sua face deformada e isso foi o suficiente. As

peças não puderam tolerar sua aparência anormal. O fato apenas acentua o apelo assustador de tudo que se afasta das categorias sociais estabelecidas pelos homens.

Outro aspecto importantíssimo, na opinião de Carroll, para a constituição de qualquer definição de monstro é que eles

são originários de lugares fora e/ou desconhecido do mundo humano. Ou as criaturas vêm de lugares marginais, ocultos ou abandonados: cemitérios, torres e castelos abandonados, esgotos ou casas velhas – isto é, pertencem a arrabaldes fora e desconhecidos do comércio social comum (CARROLL, 1999, p. 54).

O primeiro lugar com o qual o leitor se depara no conto é o castelo onde o protagonista reside e é descrito como sendo um submundo desolador, mórbido e terrível, um lugar onde nenhum ser humano gostaria de morar. O prédio é completamente isolado, no meio do nada, rodeado por uma floresta horrível:

(...) só sei que o castelo era infinitamente velho e infinitamente horrível, cheio de passagens escuras e de tetos onde os olhos podiam descobrir apenas teias de aranha e sombras. As pedras nos corredores decadentes pareciam, sempre, horrivelmente escuras, e havia por toda parte um cheiro maldito, tal como o de montes de cadáveres de gerações inteiras. Nunca havia luz, e eu tinha sempre de acender velas e olhar atentamente para elas em busca de alívio; nem havia sol do lado de fora, já que as árvores terríveis ultrapassavam em altura a mais alta torre acessível. Havia uma torre negra que subia, por cima das árvores, em direção ao céu desconhecido e exterior, mas estava em parte arruinada e não se podia ter acesso a ela senão mediante uma escalada quase impossível, pedra por pedra, ao longo da parede vertical (LOVECRAFT, 2014, p. 1).

Além disso, o narrador descreve o castelo como sendo proveniente do chão e culminando no que parece ser um cemitério. Essas e as demais características já mencionadas anteriormente sugerem que o narrador mora em uma espécie de catacumba cercada de morte e desolação. Vale a pena ressaltar que esse ambiente contrasta incrivelmente com o local onde o narrador encontra os seres humanos da história. Esse outro cenário é descrito como possuidor de “(...) janelas abertas – espantosamente iluminadas, das quais provinha o som de alguma comemoração alegre” (LOVECRAFT, 2014, p. 3).

O terror e o horror provocados pela visão do castelo onde habitava são substituídos, então, por um “maior interesse e delícia” assim que o narrador vislumbra a claridade do salão onde as pessoas estão alegremente conversando e interagindo. Os cenários são evidentemente um reflexo de um conflito mais intenso: escuridão e monstruosidade contra luz e humanidade. Sem dúvida, ambos os ambientes reforçam a falta de humanidade do narrador e sua inadequação como o próprio título da estória denota.

O espelho representa no conto, portanto, a inversão de uma imagem idealizada pelo narrador e a imagem real exibida pelo cristal especular. A imagem jovial cheia de vivacidade e esperança que o narrador idealizava em sua cabeça transforma-se em uma imagem decaída e esmagadora, uma imagem de morte. Por ser uma criatura de origens desconhecidas e por ser proveniente do que parece ser um cemitério (um local cuja definição remete ao alojamento dos mortos), a criatura de “O forasteiro”, pode ser considerada uma representação do conceito de duplo determinado por Otto Rank: uma promessa de imortalidade que se transforma em mensageiro da morte. Quando o narrador encara seu reflexo, enxerga aquilo que todo ser humano tenta desesperadamente suprimir: a morte.

Assim, ao inverter a imagem de vida em imagem de morte, o espelho consequentemente altera também a imagem idealizada que o narrador tinha de ser perfeitamente aceitável em sua verdadeira condição de forasteiro, de inadequado. Em sua mente, o protagonista via-se como um candidato totalmente passível de circular entre a sociedade. No entanto, o espelho subverte essa perspectiva, revelando que sua aparência jamais será aceita pelo olhar do outro.

Além disso, tem-se ainda outra inversão provocada pelo artefato catóptrico. O narrador ao vislumbrar seu reflexo, consegue recobrar sua memória e finalmente ter uma noção de quem é:

Não cheguei a gritar, mas todos os demônios que cavalgam o vento noturno gritaram por mim, enquanto, naquele mesmo segundo, desabou sobre minha mente uma avalanche rápida de lembrança dilaceradora. Reconheci, naquele segundo, tudo o que eu tinha sido. Lembrei-me de coisas que existiam para além das árvores e do castelo amedrontador, e reconheci o edifício modificado no qual eu me encontrava agora. Reconheci – o que é mais terrível – a abominação blasfema que eu tinha à minha frente, enquanto meus dedos se afastavam dos seus (LOVECRAFT, 2014, p. 4).

Esse aspecto instrutivo não reduz, contudo, o impacto repressor do espelho no narrador. Ele não fazia ideia do que ou quem era, mas nunca poderia imaginar que seria portador de tamanha monstruosidade. A rejeição das pessoas e a rejeição que sentia por si mesmo são extremamente opressoras.

Essa repressão poderosa também está presente em outras duas obras cujos personagens descobrem sua monstruosidade através do espelho: o conto “*The birthday of the infant*” (“O aniversário da infanta”, em português), de Oscar Wilde e o romance “*Frankenstein*”, de Mary Shelley. Na primeira história, a princesa de Espanha é entretida por uma criatura bizarra e deformada. A menina realmente gosta do show e sorri muito para o artista. Esses sorrisos, no entanto, são erroneamente tomados como amor pelo pequeno comediante, que não tem ideia de sua figura distorcida. O pequeno monstro vagueia para o castelo tentando encontrar a infanta e declarar seu amor, quando, em um dos quartos, ele vê seu reflexo. Nesse instante, ele percebe sua monstruosidade, entendendo assim que a princesa nunca realmente o amou. Ela estava apenas rindo às suas custas. Seu coração não pode tolerar a rejeição e pára de bater instantaneamente.

Na segunda história, a criatura feita por Viktor Frankenstein está ansiosa para estabelecer algum contato com o mundo humano. Todavia, sua aparência estranha, revelada a ele por uma superfície refletora, faz com que seus objetivos sejam inatingíveis na medida em que as pessoas correm de medo toda vez que a criatura tenta qualquer aproximação. O monstro fica tão irritado que começa a demonstrar grande animosidade contra a raça humana, a ponto de matá-los ao longo de seu caminho.

A diferença mais interessante entre as criaturas dos dois contos acima e a criatura de Lovecraft é que esta última coincide com o narrador da história; e um narrador que possui, literalmente, nenhum conhecimento acerca de si mesmo. Isso significa que o leitor só tem acesso àquilo que o narrador vê ou conhece. No caso de Shelley e Wilde, tanto o físico como a trajetória de vida das criaturas são descritas em detalhes. Apesar de dar indícios fortes desde o início da narrativa de que a normalidade, conforme os humanos a entendem, não faz parte da vida do protagonista, a elaboração textual de Lovecraft não permite ao leitor o mesmo tipo de esclarecimento que acontece com “*Frankenstein*” e “*O aniversário da infanta*”.

Em “*O forasteiro*”, entretanto, apesar de ser terrivelmente repressora e assustadora, é com certa sensação de liberdade que o narrador sai da experiência. Ele

sente o alívio decorrente do fim da escuridão, da cegueira e da incerteza. No final, o narrador resigna-se com aquilo que é e abraça sua condição de forasteiro:

Quando retornei ao adro da igreja de mármore e desci os degraus, constatei que a laje do alçapão não se moveria, mas não me aborreci, pois sempre odiara o castelo antigo e as árvores. Agora viajo com os demônios amigáveis e irreverentes do vento noturno e durante o dia brinco entre as catacumbas de Nephren-Ka, no vale desconhecido e inacessível de Hadoth, junto ao Nilo. Sei que a luz não é para mim, a não ser aquela da lua que banha as tumbas de pedra de Neb, e também a alegria, a não ser aquela das festas de Nitokris ao pé da Grande Pirâmide. E, no entanto, nesta selvageria e liberdade novas, quase chego a cumprimentar os amargores da errância (LOVECRAFT, 2014, p. 4).

Percebe-se, portanto, que o espelho é a peça que impulsiona o conhecimento da personagem. No início, como foi demonstrado, são expostos somente fragmentos desconexos acerca do protagonista. A única coisa realmente concreta que se pode averiguar, por meio de sua fala e de suas ações, é que o narrador não é em absoluto cruel ou maldoso. Pelo contrário, ele quer apenas saborear a luz, a alegria e o contato com pessoas, desejos que não combinam com o conceito de atrocidade. É exatamente após a visualização de seu reflexo que o narrador retoma sua identidade até aquele momento, ou seja, o espelho serviu como instrumento de auto reconhecimento. O nitrato de prata possibilitou ao protagonista desvendar mistérios enterrados junto com os livros, esqueletos, aranhas e ratos no espaço mórbido no qual residia.

Contudo, observa-se que o narrador não compartilha aquilo que conseguiu resgatar sobre si mesmo. Isso ocorre porque o espelho, ao revelar a monstruosidade do protagonista, possibilitou também a constatação de que não é possível comportar, nomear ou determinar aquilo que é inexplicável. Os adjetivos utilizados pelo narrador para descrever seu reflexo monstruoso são principalmente avaliativos e estão condicionados à percepção de cada um.

Em seu ensaio, Seymour Chatman, crítico literário e crítico de cinema, argumenta que “o foco teórico das descrições avaliativas em narrativas verbais é que elas podem evocar uma elaboração visual na mente do leitor”<sup>46</sup> (CHATMAN, 1992, p. 410). O próprio Lovecraft, em uma carta a Clark Ashton Smith, corrobora com essa ideia de

<sup>46</sup> (...) *the interesting theoretical point to be made about evaluative descriptions in verbal narratives is that they can invoke visual elaboration in the reader's mind* (tradução nossa).



Chatman quando declara que “estórias comuns sobre um castelo assombrado ou tradicionais lobisomens são meramente lixo. A verdadeira função da fantasia é dar à imaginação uma possibilidade de ilimitada expansão”<sup>47</sup> (LOVECRAFT, 1965, p. 196).

Termos como “sujo”, “desagradável”, “anormal”, “detestável”, “sombra fantasmagórica da decadência e da antiguidade”, “ídolo pútrido e decomposto” são todas expressões cuja concepção se modifica de pessoa para pessoa, o que torna difícil estabelecer uma versão generalizada e unificada do monstro em questão. As descrições são mais sugeridas do qualquer outra coisa em “O forasteiro”. Apesar de tudo isso e de toda monstruosidade, pode-se notar que o protagonista não se torna vingativo ou cruel como a criatura de Mary Shelley, nem desiste de viver como o anão de Oscar Wilde. Pelo contrário, ele demonstra plena consciência do que sua aparência pode causar e decide poupar os seres humanos de seu exterior inominável, resignado a ser para sempre um recluso, solitário e amaldiçoado forasteiro.

#### 4.3.2 Análise de “O espelho” (1938), de Gastão Cruls

“O espelho” de Gastão Cruls, conto do volume *História puxa história*, publicado em 1938, é narrado em primeira pessoa. A narrativa não traz o nome do narrador, apenas a alcunha de sua esposa – Isa, cuja paixão por leilões acaba por levá-la a adquirir um espelho. O artefato catóptrico, porém, segundo o próprio narrador, tem procedência duvidosa. A peça pertenceu a uma “dançarina de café-concerto, concubina de políticos e argentários (...)” (CRULS, 1966, p. 44). Além disso, o objeto era ornamentado por “figurinhas de sátiros e ninfas”, as quais, “embora admiravelmente trabalhadas, ou por isso mesmo, algumas impavam de luxúria, desbragavam-se em posturas lascivas” (CRULS, 1966, p. 43).

Apesar de o espelho ferir seu apreço pela moral e pelos bons costumes, o narrador aceita que o cristal seja colocado em seu quarto. A partir daí, uma verdadeira transformação ocorre na vida do casal: o romance que antigamente era maçante, com a chegada do cristal especular, passa a ser excessivamente estimulante e libidinoso. As atitudes lascivas e salazes da esposa levam o personagem principal a desconfiar da

---

<sup>47</sup> (...) *ordinary tales about a castle ghost or old-fashioned werewolf are merely so much junk. The true function of phantasy is to give imagination a ground for limitless expansion* (...) (tradução nossa)

lealdade da mulher. Suas suspeitas são confirmadas em uma noite na qual vislumbra seu reflexo no espelho. A imagem, contudo, não é a dele. Acreditando que Isa esteve o tempo todo, na verdade, tendo casos amorosos ardentes com os frequentadores da alcova da antiga proprietária do objeto que, por motivos inexplicáveis, tomavam seu reflexo no espelho, o narrador vingava-se da esposa, atirando-a contra o artefato catóptrico e matando-a com um dos estilhaços.

As primeiras impressões acerca do personagem principal e também narrador da estória são fornecidas quando este tece comentários sobre o espelho recém-comprado por sua mulher. Ele expõe sua veemente implicância e repulsa pela peça, em especial pelos ornamentos em forma de sátiros e ninfas. O narrador insiste que tais imagens lhe causavam desconforto:

Bem que eu lhe dizia:

– Não compre esse espelho. Isso não é móvel para a casa de gente séria (CRULS, 1966, p. 43).

Fôra justamente com as tais figurinhas de sátiros e ninfas que eu implicara desde o início. É que, embora admiravelmente trabalhadas, ou por isso mesmo, algumas impavam de luxúria, desbragavam-se em posturas lascivas, desbragavam-se em posturas lascivas. Não, aquilo não era móvel para a casa de gente honesta (CRULS, 1966, p. 44).

E foi por isso que tanto discuti com minha mulher para que desistisse de semelhante aquisição. Aquilo não era móvel para a casa de gente séria (CRULS, 1966, p. 45).

E logo, puxando-me pelo braço, enquanto eu, arredio, tinha os olhos nas tais figurinhas de bronze, que, a um exame mais atento ainda me pareciam mais despudoradas (CRULS, 1966, p. 46).

Pelas citações acima, fica claro que o narrador é tributário de valores morais que o alçariam à condição de homem digno de respeito na sociedade. Sua repugnância pela casa da antiga dona do espelho e seu estilo de vida revela um homem avesso a perversões sexuais e aos pecados da carne. Até mesmo a ligação, ainda que completamente distante, com uma cortesã lhe provocava indignação. Ele não permite nem mesmo que a esposa vá sozinha ao leilão, sua companhia é condição para que ela

compareça à primeira visita à famigerada residência. Além disso, ele não consente que Isa vá pessoalmente brigar pelo o espelho, pedindo que terceiros realizem tal tarefa.

Não obstante, o narrador é também dominado pelos instintos carnis e se deixa levar pelo comportamento da mulher, aproveitando ao máximo os novos prazeres que a situação lhe permitia. Assim, o esposo de Isa passou de um homem publicamente virtuoso e adverso à concupiscência a um escravo da sensualidade e da excitação erótica. Seu apetite sexual que antes era refreado pela moralidade, agora está entregue, de maneira insaciável, a “tentações diabólicas” e às volições torpes do pecado:

Não só Isa mas a mim também, contagiara o mesmo ardor da carne eternamente insatisfeita, dos lábios que não se dessedentam, dos sentidos que não se atreguam. O sangue que nos raivava nas veias pedia volúpias novas, requintes nunca dantes experimentados e, assim, no álcool e em outros estimulantes ainda mais nocivos íamos buscar a sensação que não nos dava a realidade (CRULS, 1966, p. 47).

À primeira vista, é patente a inversão de conduta do narrador aos olhos do leitor. Contudo, um exame mais cuidadoso das informações transmitidas pelo protagonista em sua narrativa, sugere que este zelo extremado pela moral e por bons costumes não passa de uma máscara, ocultando os verdadeiros desejos do narrador. Em determinada ocasião, o personagem principal garante que o único defeito da esposa era justamente a ausência de ações típicas de uma cortesã, no sentido de que ansiava por um temperamento bem mais sensual e erótico por parte da esposa: “Se assim me faço compreender, dava-me em carinhos, em ternura d’alma, em atenções delicadas, o que nunca soubera dar pela exaltação dos sentidos” (CRULS, 1966, p. 47).

O duplo especular vem autenticar a ideia ao refletir este perfil obscuro do narrador, trazendo à superfície, aspectos que o protagonista jamais poderia assumir em público. Daí sua surpresa ao vislumbrar seu duplo especular no artefato catóptrico: “Mas não foi isto o que me espantou. Foi a tal figura, que se desenhava nele à maneira do meu retrato, copiando-me as atitudes” (CRULS, 1966, p. 51).

O estranhamento é intensificado pela inversão que o espelho suscita. O protagonista tem “a tez macilenta, traços longos e puxados (...) corpo escanifrado, costelas a mostra e pelo ralo” (CRULS, 1966, p. 52). Já seu duplo especular era “um animalaço bem arcabouçado, de gorja taurina e peito ancho. E lanzudo como fauno” (CRULS, 1966,

p. 52). Não é difícil perceber a discrepância entre eles. São completamente opostos. O duplo especular remete imediatamente a uma imagem de virilidade, de luxúria e volúpia. O narrador, por outro lado, cristalina não denota uma imagem vigorosa, de sexualidade pungente.

O confronto das imagens é a concomitância da essência com a aparência. A imagem do narrador do lado de fora do espelho é a imagem de um homem casado, honesto, tradicional e pudico. Imagem esta que ele representa para o público, a imagem que ele considera ideal, a imagem que ele quer sustentar. A figura do duplo especular, contrariamente, condiz exatamente com as atitudes consideradas condenáveis pelo narrador no início do conto, mas que não hesitou em colocá-las em prática quando incitado pelo espelho.

Outro aspecto da descrição do duplo especular que está intimamente entrelaçado com o raciocínio de que o reflexo catóptrico é o revelador da verdadeira essência do personagem principal é a palavra “monstro”: “Fendeu-se espontaneamente e reteve o monstro à sua superfície” (CRULS, 1966, p. 57). Como já mencionado anteriormente, há uma tendência entre os estudiosos que tratam da etimologia do termo “monstro” em associá-lo a *monstrare*, do latim clássico, que significa mostrar. O monstro, portanto, é aquele que expõe. Segundo Silvia Quinteiro, professora na Universidade do Algarve - Escola Superior de Gestão, Hotelaria e Turismo e doutora em Literatura Comparada pela Universidade de Lisboa, em seu artigo “Monstro: criação ou ‘mo(n)stração?’” (2000), garante que “o monstro é aquele que mostra sua diferença” (QUINTEIRO, 2000, p. 27).

O monstro representa aquilo que deveria permanecer oculto, pois “o monstro não é senão a ‘desfiguração’ última do Mesmo no Outro. É o Mesmo transformado em quase-Outro, estrangeiro a si próprio. É uma demência do corpo, uma loucura da carne” (GIL, 2000, p. 175). Ao descrever seu duplo especular como monstro, destarte, o narrador denuncia que este é senão a representação de seus desejos reprimidos, os quais só poderiam ser expostos por uma figura que não respeita as fronteiras dos princípios sociais vigentes, por uma figura que possa transgredir aquilo que o protagonista tem como normal ou socialmente aceitável. E, assim, a luta interna que se trava no narrador é manifesta:

Sem dúvida, exultei quando Isa, pela primeira vez, de lábios frios e peito arfante, enlanguesceu entre os meus braços, num longo espasmo quase convulsivo. Até que enfim, tínhamos ajustado as nossas sensibilidades. Vibrávamos em uníssono. Mas cedo também me dei conta que àquele despertar de sentidos surgira nela uma verdadeira bacante, abrasada de desejos, ávida de prazeres, e perfeitamente iniciada em todos os segredos da volúpia. E era isso que eu não explicava, a não ser por influência do espelho, o maldito espelho, que viera conspurcar o nosso quarto. Assim, quis tirá-lo dali, afastá-lo da nossa vista, dos quadros de ignomínia que as suas folhas recolhiam, abertas como ficavam defronte da nossa cama (CRULS, 1966, p. 48)

Mesmo confessando sua felicidade em finalmente ter tido verdadeiro prazer na cama, logo em seguida o narrador volta a questionar a inflamação sexual que acometeu o quarto matrimonial. O vocábulo “conspurcar”, que significa macular ou poluir, justamente com o termo ignomínia, que significa vergonha pública grave, contrastam com a exultação de sentidos descrita pouco antes. Em outra ocasião, o narrador garante que apesar do espelho ter provocado brigas, era diante dele que “encontrava instantes de inteiro abandono, momento da mais completa felicidade” (CRULS, 1966, p. 48), que de tudo o faziam esquecer.

O conflito do narrador está intensamente ligado às variações libidinais de sua esposa. Ele a descreve como detentora de uma constituição calma, de atitudes ternas e carinhosas, jamais extravagantes. O leitor é induzido pelo narrador a corroborar com o fato de que Isa nunca fora “submissa às exigências da carne”, pois “assim a fizera a natureza” (CRULS, 1966, p. 48). Entretanto, existem pistas que contradizem essa afirmação.

Quando relata o momento em que sua esposa lhe mostra como o quarto ficara tendo o espelho como parte da decoração, o narrador transcreve a fala de Isa na qual ela assume sua insatisfação com a delicadeza dos móveis do aposento: “Então, seu teimoso, não era que eu tinha razão? Disso é que estava precisando o nosso quarto, de uma peça assim, que o completasse. Eu já andava farta dos tais moveizinhos delicados. Depois, não é só por ser bonito. Veja o cômodo que esse espelho dá” (CRULS, 1966, p. 46).

É cristalina a possibilidade aqui de o leitor induzir perfeitamente de que se trata de uma metáfora dos pensamentos de Isa relativos ao casamento; mais precisamente, a vida sexual do casal. Para ela, o sexo entre eles não era inteiramente de

seu agrado, faltava alguma coisa. O adjetivo “delicado” revela esse algo a mais que Isa procurava – a entrega total aos desejos mais intensos de seu corpo, o desvelamento de “todos os segredos da volúpia”, a fim de experimentar a “alegria de viver” (CRULS, 1966, p. 48). Adicionado a isso, tem-se ainda todo esforço dela em adquirir exatamente aquele artefato catóptrico. Ela poderia ter escolhido qualquer outro espelho, ou qualquer outra peça. Todavia, lutou por um espelho advindo de uma cortesã e adornado de enfeites insinuadores. Ao asseverar que o nitrato de prata impressionava não só pela beleza, Isa intensifica que a compra do espelho satisfaria muito mais que apenas sua vontade de acentuar os encantos da decoração do cômodo – daria vida ao seu casamento. Dessa forma, diferentemente do leitor, o protagonista não tem noção das verdadeiras facetas de sua esposa:

Mas eu nem de leve podia suspeitar do que só vim a descobrir muito mais tarde e quando tudo já era irremediável. Aí, sim, foi que pude compreender a veemência com que ela defendia a presença do móvel, com que ela, recebendo-me entre os braços, tinha quase sempre os olhos cravados nele (CRULS, 1966, p. 48).

Esta verificação é outro agravante do conflito vivido pelo personagem principal. Ao tirar os olhos do marido, tendo-os fixados no duplo especular do esposo que emanava do cristal, Isa ameaça a condição e a autoridade de marido do protagonista. É o olhar, o julgamento e as atitudes da esposa que lhe garantem a posição de cabeça da casa. Sem ela, sua imagem de homem respeitável, honesto e chefe de uma exemplar família desaparece, para a ser substituída por uma imagem de “macho dissoluto”, a qual só existe no espelho.

Em decorrência, outra inversão proporcionada pelo espelho acontece. Antes de o artefato especular integrar a mobília do quarto, o casal desfruta de um matrimônio enfadonho e morno; porém, tranquilo e sem muitas intemperanças. Como já comentado acima, Isa gostaria de uma vida sexual mais dionisíaca, livre e voluptuosa. O narrador também deixa escapar que a única falha na relação era justamente esse modo recatado de sua esposa. Entretanto, apesar de não completamente satisfeitos com seu relacionamento físico, o problema nunca foi motivo de desentendimento, uma vez que a narrativa sugere que jamais houve pronunciamento ou discussão sobre o caso. Assim, a inversão do espelho acomete também a união entre marido e mulher.

Devido ao cristal catóptrico, ambos finalmente conseguem a vida sexual que almejavam. Se antes o romance era frio, delicado e tedioso; agora, eles davam vazão aos mais requintados experimentos sexuais de maneira harmoniosa, em conformidade com os desejos de cada um e como um casal. Contudo, o que parecia uma grande alegria, logo se revelou um pesado fardo. O casal que antigamente vivia sem discórdia, passa a enfrentar rixas e desavenças que comprometiam a união:

Além disso, cedo me revoltei contra aquela situação e, ainda sopitando os meus próprios desejos, nem sempre ela encontrava em mim o macho ardente, o amante impetuoso das primeiras saturnais. Daí pequenas rugas, dias de ressentimento mútuo, até grandes discussões que, girando em torno do amaldiçoado espelho e durante as quais ouvi as mais graves ameaças, foram o ponto de partida para minhas primeiras dúvidas, dos meus primeiros temores acerca de seu procedimento (CRULS, 1966, p. 49).

Como já citado nos parágrafos acima, o espaço torna-se uma metáfora dessa transformação devastadora e inevitável provocado pelo espelho. De um quarto com móveis delicados, dotado de uma “linha de serenidade, e apurado bom gosto de um interior familiar” (CRULS, 1966, p. 45), o aposento passa a ser um “ambiente cálido e voluptuoso”, emanando “uma atmosfera de sonho e fantasmagoria” (CRULS, 1966, p. 46). A mudança no comportamento de Isa cada vez mais crescente aponta para outro aspecto do narrador que é invertido pelo cristal catóptrico – o ciúme. O narrador afirma não temer deslealdade por parte da esposa, pois como Isa não era dada a demonstrações sensuais e pautadas pela exaltação dos sentidos, o narrador conclui que sendo esta uma disposição natural de sua mulher, não haveria motivos para duvidar de sua fidelidade: “Pelo menos, nunca me sentiria pungido pelas farpas do ciúme. Sabia-a indiferente aos outros homens, do mesmo modo que ela não me apoquentava em relação a outras mulheres” (CRULS, 1966, p. 47).

Entretanto, a partir do momento em que o espelho permite à Isa extravasar sua sexualidade, o narrador começa a desenvolver o medo de ser traído: “E se ela, na eterna febre em que se consumia e já saciada do meu convívio, fosse procurar com outros a satisfação dos seus caprichos?” (CRULS, 1966, p. 48). O sentimento vai se agravando no desenrolar do enredo até chegar ao pico, quando o espelho quebra por acidente e expõe nitidamente o duplo especular do narrador. Ao confirmar suas suspeitas

de que, na verdade, eram seus duplos especulares que recebiam todos os afetos exaltados e toda a paixão da esposa, o narrador sucumbe ao ciúme e, cegado pela fúria da traição, mata Isa com um caco do espelho quebrado.

Dessa forma, muito mais do que a certificação do adultério de Isa, o conto prima pela transformação ocorrida no narrador e por sua luta contra seu duplo especular, representante de seus instintos mais obscuros. Muito mais relevante do que asseverar a traição feminina é observar a deterioração da imagem de zelador dos bons costumes exibida pelo narrador, pois quando o espelho quebra e a rachadura dá a impressão de que o reflexo está sorrindo sardonicamente, é notória indignação do protagonista com seu reflexo: “E tinha do que zombar. Que figura miserável fazia eu diante daquele rival viripontente! Não é à toa que as imagens laterais me permitiam o doloroso confronto” (CRULS, 1966, p. 52).

Como se pode intuir, o narrador está muito mais perturbado pela superioridade física e sexual de seu duplo especular do que com as ações de Isa propriamente ditas. Além disso, este impacto provocado pela revelação de seu duplo especular sugere que seu problema maior não é ser traído, e sim, perceber que seus desejos mais selvagens e pecaminosos estão aflorando e sua imagem de respeitável homem da sociedade está ameaçada. A máscara está caindo. No entanto, o duplo revela-se invencível e sobrepuja completamente o protagonista:

Com frenesi pus-me a espatifar o espelho. A princípio, metendo-lhe os pés e jogando sobre ele tudo o que me estava mais à mão. Depois, até Isa fui arrancar da cama, com forças que nunca supusera ter (talvez a do outro), para arremessá-la violentamente de encontro ao macho nauseabundo.

O espelho já se fizera em pedaços, mas a figura continuava presente e em cada caco havia bocados dela (CRULS, 1966, p. 52).

Como se pode observar, a máscara caiu e não há mais retorno. O duplo especular domina o narrador, o qual se decompõe aos olhos do leitor, transformando-se exatamente no monstro que tanto temia e criticara. Em sua ânsia de contê-lo e manter sua imagem imaculada perante a sociedade, o narrador consegue justamente o oposto – mostra sua verdadeira face.



#### 4.4 QUANDO O ESPELHO REFLETE O LADO DE DENTRO

##### 4.4.1 Análise de “A dama no espelho: uma reflexão” (1929), de Virginia Woolf

“A dama no espelho: uma reflexão” foi inicialmente publicado em dezembro de 1929, na *Harper’s Magazine*. Posteriormente, em janeiro de 1930, uma segunda publicação foi difundida em *Harper’s Bazaar*. O conto teve ainda uma terceira publicação, inserida na coletânea de contos *A Haunted House and Other Short Stories* (1944). O enredo envolve principalmente a busca empreitada por um narrador desconhecido em apreender os aspectos mais profundos sobre a protagonista Isabella Tyson. Do sofá da sala de estar, de onde se pode ter uma vista privilegiada do espelho pendurado no vestíbulo, o narrador usa a imaginação para tentar descobrir tudo aquilo que Isabela não deixa transparecer acerca de si mesmo. Após passar grande parte da narrativa imaginando, a protagonista finalmente se posiciona frente ao espelho e o narrador atinge seu objetivo. O resultado, porém, é bem diferente do esperado: ao invés de intensos segredos e uma gama variada de experiências de vida, o nitrato de prata revela o nada. Isabella era vazia.

A primeira informação sobre Isabella, oferecida pelo narrador, é a comparação entre a protagonista e certos tipos de plantas. O narrador, de início, diz que Isabella não combinaria com a “áster vertical, (...) zínia rija ou (...) rosas ardentes acesas como lâmpadas nas estacas verticais das roseiras” (WOOLF, 2014)<sup>48</sup>. Como se pode perceber, são plantas cujas características apontam para um visual que chama a atenção, saltam aos olhos e não temem exhibir seus predicados; muito pelo contrário, tudo nestas plantas está dramaticamente exposto, pronto para ser admirado e explorado.

O narrador, entretanto, supõe que Isabella não colheria ou recomendaria nenhuma destas plantas. Ela escolheria um convólculo ou uma clematite – plantas leves, do tipo trepadeira, muito utilizadas para gerar sombra ou disfarçar superfícies indesejáveis. A opção de Isabella por este tipo específico de planta, segundo o narrador, serve de metáfora para ilustrar o pouco conhecimento sobre a protagonista. A capa protetora que escondia sua essência não permitia às pessoas terem acesso a seu verdadeiro

---

<sup>48</sup> (...) *the upright aster, the starched zinnia, or (...) burning roses alight like lamps on the straight posts of their rose trees* (Esta e todas as demais citações deste livro são tradução nossa).

eu. Sem ter muito o que observar, as pessoas simplesmente faziam especulações, como esta – comparando Isabella com plantas cujo principal atributo é ocultar:

A comparação mostrava o pouco que se sabia a seu respeito, depois de tantos anos; pois é impossível que uma mulher de carne e osso, de 55 ou 60 anos, fosse realmente uma grinalda ou uma gavinha. Tais comparações são muito sem sentido e superficiais - até cruéis, pois que chegam, como os convólulos, tremendo entre os olhos de alguém e a verdade. Deve haver verdade; deve haver um muro. Contudo, era estranho que, após conhecê-la durante aqueles anos todos, não se pudesse dizer qual a verdade acerca de Isabella; ainda eram formuladas frases como aquela sobre o convólulo e a clematite (WOOLF, 2014)<sup>49</sup>.

A aproximação entre a propriedade de camuflar das trepadeiras e a capacidade de Isabella de salvaguardar sua verdade é perfeitamente compreensível. Não obstante, o narrador ressalta que mesmo sendo plausível, a correlação não faz muito sentido, porquanto uma senhora de 55 ou 60 anos, com toda uma bagagem de vida, não poderia ser comparável a plantas. O narrador acredita que existe muito mais sobre Isabella do que a superficialidade de uma alegoria botânica poderia transmitir.

A partir daí, o narrador apresenta os fatos verificáveis acerca da protagonista. Além da idade, o narrador garante que a Isabela é solteira e rica. Com sua riqueza, comprara a própria casa e viajara ao redor do mundo. Suas excursões lhe permitira adquirir toda sorte de móveis e utensílios que serviam de decoração para a casa. É fato também, de acordo com o narrador, que Isabella tivera contato com muitas pessoas. Todavia, nenhuma delas realmente conhecia a protagonista. Assim como a planta trepadeira possibilita ao observador vislumbrar apenas suas folhas e não o muro que oculta, o narrador não pode revelar mais que eventos constatáveis e visíveis acerca de Isabela.

Até mesmo a mobília aparenta ter conhecimento maior sobre a protagonista do que as pessoas de seu convívio. Os objetos da sala dão a impressão de ter íntima relação com Isabella, tornando-se mediadores entre o narrador e a protagonista. Todavia, eles também se recusam a revelar seus segredos, pois “sob a pressão dos

---

<sup>49</sup> *Such comparisons are worse than idle and superficial-they are cruel even, for they come like the convolvulus itself trembling between one's eyes and the truth. There must be truth; there must be a wall. Yet it was strange that after knowing her all these years one could not say what the truth about Isabella was; one still made up phrases like this about convolvulus and traveller's joy.*

pensamentos acerca de Isabella, a sala tornou-se mais escura e mais simbólica; os cantos pareciam ainda mais sombrios” (WOOLF, 2014).<sup>50</sup> Deste modo, ao invés de auxiliar na empreitada do narrador, a mobília como que emite sinais hieroglíficos, de uma linguagem desconhecida, resistindo a todas as tentativas de transformá-los em vetores da subjetividade que codificam.

Sem poder contar com os móveis para decifrar Isabella, o narrador volta sua atenção para as cartas. O narrador supõe que nas gavetas dos armários está arquivada a correspondência da protagonista. As cartas, supostamente, revelariam “sinais de conflitos, de encontros marcados, de censuras pelos desencontros, longas cartas de intimidade e afeto, cartas violentas de ciúme e reprovação, terríveis palavras finais e de separação” (WOOLF, 2014)<sup>51</sup>. O narrador acredita haver bem mais informações do que se possa imaginar, pois a máscara de indiferença no rosto de Isabella indica que existe algo a ser escondido.

Assim, o leitor pode, baseado nas suposições do narrador transcritas acima, levantar inúmeras perguntas acerca de Isabella. Por que as aventuras amorosas nunca a levaram a um casamento? Seria Isabella ciumenta demais? Ou provocaria ciúmes em alguém? Ela reprovava as atitudes de alguém ou alguém reprovava suas atitudes? E que atitudes seriam estas? Que motivos incitaram os tais conflitos e os tais desencontros? Seria Isabella uma pessoa de difícil convivência? E neste momento de indagações e suposições, o carteiro chega com mais cartas – a correspondência do dia – colocando-as em cima da mesa:

Lá estavam, investidas de uma nova realidade e significação, e também de maior peso, como se fosse necessária uma formação para destacá-las da superfície da mesa. E, fantasia ou não, pareciam ter se transformado não apenas num punhado de cartas ocasionais, mas em chapas gravadas com a verdade eterna - se fosse possível lê-las saber-se-ia tudo que houvesse saber acerca de Isabella, sim, e da vida também (WOOLF, 2014)<sup>52</sup>.

---

<sup>50</sup> *Under the stress of thinking about Isabella, her room became more shadowy and symbolic; the corners seemed darker (...).*

<sup>51</sup> *(...) traces of many agitations, of appointments to meet, of up braidings for not having met, long letters of intimacy and affection, violent letters of jealousy and reproach, terrible final words of parting.*

<sup>52</sup> *They lay there invested with a new reality and significance and with a greater heaviness, too, as if it would have needed a chisel to dislodge them from the table. And, whether it was fancy or not, they seemed to have become not merely a handful of casual letters but to be tablets graven with eternal truth – if one could read them, one would know everything there was to be known about Isabella, yes, and about life, too.*

A ideia da carta enquanto container de verdades é extremamente interessante. A expressão “por as cartas na mesa” é a ilustração perfeita para o caso, pois colocar as cartas na mesa significa esclarecer uma questão, um problema, sem omitir nada. As epístolas seriam, portanto, outra ferramenta para compreender Isabella, uma vez que a mobília não fez o trabalho. A verdade que elas contêm é valiosa e deve ser protegida, tanto é que as cartas são envelopadas, seladas e é considerado um ato criminoso violar a correspondência alheia sem permissão. Além disso, a carta é escrita, ou seja, a tinta possibilita a eternidade da mensagem e pode até servir de documento ou evidência, tamanho é seu poder de comunicação. O narrador, contudo, acredita que Isabella não está disposta a se expor:

Isabella entraria, pegaria as cartas uma a uma, bem devagar, abriria e leria cada uma com cuidado e palavra após palavra, e em seguida, soltando um profundo suspiro de compreensão, como se houvera estado no fundo de tudo, Isabella rasgaria os envelopes em pedacinhos e ataria as cartas e fecharia a gaveta do armário, disposta que estava a esconder o que não queria que fosse descoberto (WOOLF, 2014)<sup>53</sup>.

Como se pode observar, o narrador descreve Isabella como sendo uma pessoa totalmente enigmática e esquiva; porém, sábia e cheia de experiências, alguém que compreende e vivenciou o “fundo de tudo”. Sua discrição é manifesta também. O narrador acredita que Isabella retém seus segredos propositalmente, exibindo para o público apenas o que lhe convém. Ela retira as cartas do envelope, mas logo as guarda novamente nas gavetas dos armários. O envelope e a gaveta são objetos de armazenamento e por isso mesmo servem de proteção para aquilo que lhe é confiado. Além de armazenarem e protegerem, eles ocultam. O envelope e a gaveta são metáforas da segurança da identidade. Isabella não quer que saibam sua verdadeira identidade, sua essência, quem realmente ela é por trás da máscara.

O narrador se irrita com a impertinência da protagonista. Para ele, é absurdo e até monstruoso alguém saber tanto sobre tanta coisa e não compartilhar seu conhecimento. A superficialidade e a futilidade não são suficientes. O narrador quer mais.

---

<sup>53</sup> *Isabella would come in, and take them, one by one, very slowly, and open them, and read them carefully word by word, and then with a profound sigh of comprehension, as if she had seen to the bottom of everything, she would tear the envelopes to little bits and tie the letters together and lock the cabinet drawer in her determination to conceal what she did not wish to be known.*

É preciso ultrapassar os muros das frivolidades proporcionadas por “jantares, visitas e conversas polidas” (WOOLF, 2014)<sup>54</sup>, nos quais ela falava em encomendar “uma rede nova para os morangos (...) mandar flores à viúva de Johnson (...) sair de carro para ver os Hipplesley em sua nova casa” (WOOLF, 2014)<sup>55</sup>. São ações triviais que servem para manter as aparências e cumprir com as obrigações sociais, não há aprofundamento nas relações. Para o narrador, tais “dizeres e ações produzidos conforme as circunstâncias” (WOOLF, 2014)<sup>56</sup> não passam de um ardil, uma forma de adiar a descoberta da verdade.

Recusando-se a ser dissuadido por mais tempo, o narrador insiste que é necessário chegar à verdade a qualquer custo. Com isso em mente, o narrador utiliza “o primeiro instrumento à mão – a imaginação” (WOOLF, 2014)<sup>57</sup>. Então, o narrador imagina que Isabella é uma mulher feliz, pois “era rica; era bem relacionada; tinha muitos amigos, viajava – comprava tapetes na Turquia e vasos azuis na Pérsia” (WOOLF, 2014)<sup>58</sup>.

O narrador idealiza que Isabella é uma mulher cheia de ternura. Seu amor pela vida é patente. Cortar uma flor, ainda que morta, é para ela um ato doloroso. A queda remete imediatamente à morte e à brevidade da vida:

Aqui com um rápido movimento da tesoura ela decepcionou o ramo da clematite, que caiu no chão. Ao cair, seguramente uma luz entrou também, seguramente se pôde penetrar um pouco mais no seu ser. O espírito de Isabella estava cheio de ternura e remorso... Cortar um ramo enorme entristeceu-a porque ele havia vivido, e a vida lhe era cara. Sim, e ao mesmo tempo a queda do ramo lhe sugeria como morrer, e toda a futilidade e evanescência das coisas (WOOLF, 2014)<sup>59</sup>.

A imagem contrasta visivelmente com a superficialidade sugerida pelo narrador nos parágrafos anteriores. Dessa forma, o narrador procura potencializar sua

---

<sup>54</sup> (...) *dinners and visits and polite conversations* (...)

<sup>55</sup> (...) *a new net for the strawberries (...) send flowers to Johnson's widow (...) she drove over to see the Hipplesleys in their new house.*

<sup>56</sup> (...) *sayings and doings such as the moment brought forth* (...)

<sup>57</sup> (...) *the first tool that came to hand - the imagination.*

<sup>58</sup> *She was rich; she was distinguished; she had many friends; she travel led -- she bought rugs in Turkey and blue pots in Persia.*

<sup>59</sup> *Here with a quick movement of her scissors she snipped the spray of traveller's joy and it fell to the ground. As it fell, surely some light came in too, surely one could penetrate a little farther into her being. Her mind then was filled with tenderness and regret.... To cut an overgrown branch saddened her because it had once lived, and life was dear to her. Yes, and at the same time the fall of the branch would suggest to her how she must die herself and all the futility and evanescence of things.*

tese de que deveria haver muito mais sobre Isabella. E, assim, o narrador imagina que ela é agradecida pela vida, acreditando que deixaria um legado benéfico às outras gerações: “ela pensou que a vida a tratara bem; se tivesse de cair, era para ficar na terra e docemente fertilizar as raízes das violetas” (WOOLF, 2014)<sup>60</sup>. Mais que tudo, na imaginação do narrador, Isabella é uma pessoa “cheia de pensamentos” e, no entanto, o bom senso lhe dizia que os deveria compartilhar com extremo critério.

A imaginação, todavia, ainda não é a ferramenta perfeita para que o narrador alcance seu alvo. Ela apresenta várias falhas:

O sol lhe banharia o rosto, os olhos; mas não, no momento crítico a mantilha de uma nuvem cobriu o sol, tornando duvidosa a expressão dos olhos dela - zombeteira ou meiga, vivaz ou embotada? Apenas se distinguia o esboço indeterminado de rosto belo um tanto pálido e que fitava o céu (WOOLF, 2014)<sup>61</sup>.

Por mais que se esforce, o narrador não consegue distinguir a fisionomia de Isabella, apenas a palidez da face. As feições revelariam sentimentos e possibilitariam uma visão maior sobre o estado de ser da personagem principal. Apesar de ressaltar a existência dos muitos e variados pensamentos de Isabella, o narrador não é capaz de definir exatamente o conteúdo deles; pois, mais uma vez, as nuvens chegam para encobrir o sol: “e todo seu ser foi coberto, como a sala novamente, por uma nuvem de algum conhecimento profundo, algum remorso não mencionado, e ela encheu-se de gavetas fechadas, entupidas de cartas, tal e qual seus armários” (WOOLF, 2014)<sup>62</sup>.

O sol e a luz são claramente utilizados como símbolo de conhecimento. Por outro lado, tem-se a nuvem que, cristalinamente, funciona como um símbolo do mistério e da escuridão. O narrador acredita que o enigma de Isabella, isto é, a nuvem que bloqueia a luz do conhecimento é o fato de ser ela uma mulher reticente, que “mantinha os pensamentos enredados em nuvens de silêncio” (WOOLF, 2014)<sup>63</sup>.

---

<sup>60</sup> (...) *she thought life had treated her well; even if fall she must, it was to lie on the earth and moulder sweetly into the roots of violets.*

<sup>61</sup> *The sun would beat down on her face, into her eyes; but no, at the critical moment a veil of cloud covered the sun, making the expression of her eyes doubtful - was it mocking or tender, brilliant or dull? One could only see the indeterminate outline of her rather faded, fine face looking at the sky.*

<sup>62</sup> (...) *and then her whole being was suffused, like the room again, with a cloud of some profound knowledge, some unspoken regret, and then she was full of locked drawers, stuffed with letters, like her cabinets.*

<sup>63</sup> (...) *hold their thoughts enmeshed in clouds of silence.*

Mas, neste instante, Isabella se posiciona em frente ao espelho. Desta vez, não há nuvens, nem gavetas, nem envelopes. Pelo contrário, o nitrato de prata verte sobre ela uma luz que parece pregá-la; que parece “um ácido que corrói o não-essencial e o superficial e deixa apenas a verdade” (WOOLF, 2014)<sup>64</sup>. Finalmente um instrumento que consegue iluminar Isabella, dissipar as nuvens, abrir as gavetas e rasgar os envelopes. Uma ferramenta que desnuda a verdade, expondo-a de forma impiedosa e extremamente eficiente. De início, o reflexo de Isabella revela somente os contornos de suas roupas. Conforme a protagonista vai se aproximando cada vez mais do espelho, a verdade começa a vir à tona. O cristal catóptrico vai corroendo cada camada, e “tudo emanava de Isabella - nuvens, vestidos, cesto, diamante – tudo o que fora chamado de planta rasteira e convólculo” (WOOLF, 2014)<sup>65</sup>. Entretanto, ao atingir o cerne, o narrador percebe que “nada havia. Isabella estava completamente vazia” (WOOLF, 2014)<sup>66</sup>.

O espelho mostrou uma imagem totalmente oposta àquela idealizada pelo narrador. Enquanto que a Isabella proveniente da imaginação do narrador perde-se em pensamentos, a verdadeira Isabella, revelada pelo nitrato de prata, é pautada justamente pela ausência deles. Os vários amigos imaginados pelo narrador e todos os relacionamentos que julgava ter existido na vida de Isabella são inexistentes. As cartas, as quais guardavam todos os segredos da protagonista, não passam de contas a pagar, isto é, números – não há palavras, não há enigmas, não há estória.

O narrador assiste, impotente, Isabella nem se dar ao trabalho de abrir a correspondência. Os suspiros de compreensão emanados por Isabella, na imaginação do narrador, ao ler as cartas são invertidos pelo artefato especular em uma apatia desapontadora. Os suspiros, que denotariam a existência de algo mais, que poderiam revelar aspectos interessantes sobre Isabella, perdem-se no vazio apresentado pelo espelho.

O modo como a narrativa é relatada também se modifica. Ao caminhar para o espelho, o narrador a descreve quase com sensualidade. Isabella aparece delicadamente, toda produzida com a mais fina vestimenta e com as joias brilhantes. Os pequenos passos de Isabella, com todos os elementos abrindo espaço para ela, iluminada

---

<sup>64</sup> (...) acid to bite off the unessential and superficial and to leave only the truth.

<sup>65</sup> Everything dropped from her clouds, dress, basket, diamond – all that one had called the creeper and convolvulus.

<sup>66</sup> And there was nothing. Isabella was perfectly empty.

pela luz do sol, com seus sapatos finos, fazem da cena uma verdadeira peça de balé. A cena é delongada pelo narrador o máximo possível: estremeando e pausando gentilmente para apreciar as flores pelo caminho, Isabella está relutante em sair de seu envelope. Entretanto, ao colocar-se frente ao espelho, Isabella congela. Suas ações agora são mecânicas, robóticas e desprovidas de emoção. A descrição quase lírica e romântica de sua entrada é substituída pela dureza da realidade, pesadamente marcada por frases curtas e abruptas, talhadas por pontos finais.

Até mesmo a aparência física de Isabella é invertida pelo nitrato de prata. A protagonista que, na imaginação do narrador era descrita como detentora de uma face bela e enigmática, cheia de possibilidades, agora é descrita como uma mulher “velha e angulosa, jaspeada e coberta de rugas, com o seu nariz arrebitado e o pescoço vincado” (WOOLF, 2014)<sup>67</sup>. É interessante notar que as únicas coisas que permanecem as mesmas, tanto na imaginação, quanto no reflexo especular são as vestimentas e os sapatos de Isabella. O narrador comenta que são de alta qualidade e bastante sofisticados. A constatação parece apontar para o fato de que Isabella sustenta uma fachada, uma vitrine com a finalidade de manter as aparências. Toda a riqueza, todos os conhecidos, todas as viagens não levaram a nada – não há estórias, não há aventuras, não há relacionamentos. O interior da protagonista é oco, sem conteúdo, sem vida.

Em “O espelho”, de Machado de Assis, acontece coisa semelhante. Ao ver-se só na fazenda da tia, Jacobina olha-se no espelho e, no entanto, não se enxerga nitidamente. Sua imagem no nitrato de prata era um borrão disforme e vago. O artefato especular só lhe restitui a imagem perfeita quando veste a farda de alferes. A farda é o símbolo do status atingido por Jacobina quando entrou para o exército. Sem a farda que lhe concede o papel social, permitindo-lhe sobreviver dentro da sociedade, o eu de Jacobina “dispersa-se, esgarça-se, esfumaça-se” (BOSI, 1999, p. 99).

Entretanto, somente a farda não basta, é preciso que o olhar do outro proporcione a admiração necessária para a confirmação do status. Sem o olhar alheio, Jacobina recorre ao próprio olhar no espelho. Sem o olhar do outro que o anistia da marginalização social e o galardoia “como alguém que subiu na vida” (BOSI, 1999, p. 100), o sobrinho de Marcolina alivia seu temor voltando-se para sua imagem de alferes no espelho. Para Jacobina, sua existência está pautada nas aparências; sem a farda e sem o

---

<sup>67</sup> (...) *old and angular, veined and lined, with her high nose and her wrinkled neck* (...).



olhar do outro, ele não passa de uma fumaça, uma sombra. Sua essência fica em segundo plano, seu contentamento está em ostentar a importância recém-adquirida na sociedade.

No conto de Virginia Woolf, a protagonista já possui status. Contudo, é desprovida de todo o resto. Sem amigos e sem relacionamentos, Isabella não tem o olhar do outro para lhe dar roupagem e, por isso, o espelho revela uma imagem vazia. Retomando o conceito de Sartre de que é a interação com o outro a base da construção existencial do sujeito, percebe-se que Isabella é desprovida deste intercâmbio de experiências, seu convívio com as outras pessoas são superficiais, não há um aprofundamento das relações e, portanto, não seu “mais profundo estado de ser” é carente de preenchimento. Na verdade, ele é nulo – não há “um profundo estado de ser”, não há nada além da casca, da superfície. Não se pode esquecer que as cartas, na verdade, não continham segredos e, sim, faturas a pagar. O fato evidencia ainda mais a frivolidade e a materialidade que permeiam Isabella. Nada a receber, somente o pagamento pela ostentação da máscara.

O espaço dentro do conto é outro fator que corrobora com esta ideia:

No entanto, de fora, o espelho refletia a mesa do salão, os girassóis, as flores batidas de sol, o caminho do jardim, de forma tão exata e tão estável que eles pareciam presos à sua realidade inescapável. O contraste era estranho – aqui, tudo em mutação, lá tudo em calma (...). Nesse ínterim, estando as portas e janelas todas abertas por causa do calor, ouvia-se um perpétuo som de suspiro e suspensão, a voz do transitório e do perecível, parece, indo e vindo semelhante à respiração humana, enquanto no espelho as coisas haviam cessado de respirar e quietas jaziam no transe da imortalidade (WOOLF, 2014)<sup>68</sup>.

Como se pode notar, o espelho é caracterizado pela permanência, solidez, e mesmice, em contraste com a transitoriedade e mudanças que ocorrem fora de sua moldura. Ao imaginar Isabella no jardim, ou seja, fora do espelho, o narrador transforma o jardim em uma representação da mente de Isabella. No jardim, Isabella é

---

<sup>68</sup> *But, outside, the looking-glass reflected the hall table, the sun-flowers, the garden path so accurately and so fixedly that they seemed held there in their reality unescapably. It was a strange contrast – all changing here, all stillness there. (...) Meanwhile, since all the doors and windows were open in the heat, there was a perpetual sighing and ceasing sound, the voice of the transient and the perishing, it seemed, coming and going like human breath, while in the looking-glass things had ceased to breathe and lay still in the trance of immortality.*

livre, é confiante, está um pouco mais perto de se abrir e revelar seus segredos, é cheia de pensamentos, demonstra sentimentos, é menos dependente de sua imagem social.

Contrariamente, ao posicionar-se frente ao espelho, a dura luz do nitrato de prata representa a desintegração da movimentação que acontece enquanto Isabella está no jardim, reduzindo-a a uma mera imagem, um “corpo visível”. O espelho reitera que Isabella não possui nada além de sua máscara. Ana Maria Amaral diz que:

A máscara é o que transforma, simula, oculta e revela. Se bonecos, imagens e marionetes representam o homem, a máscara é sua metamorfose. Por sua rigidez, prende o momento, registra e fixa o essencial, mais permanente. O rosto humano está sujeito a instabilidades emocionais, reflete o interior da alma e facilmente se deixa trair. Já a máscara é como um rosto sem interior. Ao vesti-la, o ator assume sua parte racional e sensitiva, assim constrói o seu corpo (AMARAL, 2004, p. 41).

É precisamente o que acontece com Isabella, pois é justamente através destas instabilidades emocionais que se conhece o sujeito. Este é “o estado mais profundo de ser” – as brigas, as discussões, as risadas, a troca de experiências – enfim, é o diálogo e o convívio com o outro, a movimentação. Isabella não tem isso, mantém apenas a máscara, rígida. Nem mesmo a voz. O leitor entra em contato com Isabella pelo ponto de vista e pela voz de um narrador em terceira pessoa. Não é Isabella que se desnuda a si mesma perante o leitor com suas próprias palavras e pensamentos. Eles são inexistentes.

Evento semelhante ocorre com a protagonista do conto “O espelho” (1988), do escritor Carlos Gildemar Pontes. Nele, a personagem principal possui um grande espelho em seu quarto no qual gosta de se examinar e ter diálogos íntimos e sem respostas consigo mesma. Com o tempo, a personagem de Pontes desenvolve uma passividade ante a lâmina refletora que passa a não sair mais cama, deitada mesmo ela procura um ângulo melhor para se olhar ao espelho sem se dar ao trabalho de abandonar o aconchego das cobertas. Um dia, contudo, a protagonista acorda e não consegue mover um músculo, uma junta sequer de seu corpo. Nem suas cordas vocais exibem sinais de vida. Desesperada, ela tenta formular pensamentos, todavia, estes são bruscamente interrompidos e a personagem observa que “ela só existia no espelho” (PONTES, 1988, p. 17).

Ambas as personagens principais, tanto a de “A mulher ao espelho” e de “O espelho”, são desprovidas de vida além de sua imagem. São apáticas, vazias, estátuas desprovidas de pensamentos. Outra semelhança é que o leitor não tem acesso à trajetória de vida de nenhuma das personagens, os narradores se atêm somente ao episódio do espelho. A diferença, todavia, é que em “O espelho” o narrador relata o momento da transformação da personagem em imagem e o faz sob a perspectiva da protagonista. Em outras palavras, o leitor assiste ao movimento narcísico que a transformou em imagem catóptrica, tendo acesso ao menos à agonia sentida pela protagonista. Com Isabella é diferente. Não há nada. Isabella é vazia, só pode ser preenchida pela imaginação.

#### 4.4.2 Análise de “Espelho” (1983), de Marcio Barbosa

O conto “Espelho” de Marcio Barbosa, publicado em *Cadernos Negros 16*, no ano de 1983, é narrador em terceira pessoa e relata um episódio ocorrido na vida de uma garotinha negra que sonha ser modelo. Seu desejo é tamanho que chega a colar a foto, em seu espelho, de uma moça loira de olhos azuis que os programas de televisão ensinaram-lhe a acatar como padrão de beleza a ser seguido. A menina passa grande parte do dia fingindo que o galã das telas visita-a no quartinho que divide com o irmão. Até que um dia a mãe surpreende-a desfilando pelo quarto enquanto o serviço doméstico está ainda inacabado. A menina leva uma bronca. Entretanto, a vizinha que acompanha a mãe lhe presta um elogio, dizendo que ela poderia muito bem seguir carreira de modelo haja vista suas feições bonitinhas. A garota, então, vai até o espelho e destrói a foto da moça loira, enxergando-se e aceitando-se como realmente é pela primeira vez.

As primeiras imagens da garota no conto revelam uma menina sonhadora, extremamente influenciável pelas imagens que vê na televisão. Segundo o jornalista e sociólogo Ciro Marcondes Filho, o objetivo da mídia é fascinar “os interesses e fixar o público. Esses objetivos não seriam ruins se não desenvolvessem até certo ponto a participação do público, ou seja, se não retivessem os telespectadores, mas os levassem a experiências e vivências reais” (FILHO, 1988, p. 39). É o que acontece com a protagonista do conto, ela passa os dias imaginando-se abraçada com o galã das novelas, “sem parar de olhar para a TV”. Ela abre uma porta imaginária por onde vê entrar pessoas importantes, de visibilidade proeminente. Além disso, ela dança com o galã “uma

música inaudível para o resto do mundo”. Ao mencionar que a protagonista “aprendera” a amar a palidez do rosto do moço da televisão, o narrador remete ao magnetismo e ao poder que emana das telas televisivas, significando que ela foi ensinada, para não dizer adestrada, a ser e agir conforme determinados padrões.

Ciro Marcondes Filho assegura ainda que a publicidade, os programas televisivos, as revistas de moda e os jornais definem as regras de reconhecimento, levando os indivíduos a construir e reconstruir “dia a dia a imagem que cada um tem de si” (FILHO, 1988, p. 77), funcionando como um espelho. A mídia tem uma função bem específica na era moderna: “a demonstração de modelos a serem seguidos, isto é, a apresentação de padrões físicos, estéticos, sensuais, comportamentais, aos quais as pessoas devem se moldar” (FILHO, 1988, p. 77).

Ao se reinventar por meio das imagens provenientes da televisão, a menina camufla suas características individuais e passa a viver em função das aparências. O ser já não é importante frente à questão do parecer. A beleza não está em seu verdadeiro eu, mas na imagem produzida pela mídia. A visibilidade é oferecida através de um vasto sistema de simulacros, pois a mídia projeta um “eu ideal”, tributário de um “modelo de beleza proposto pelas revistas de capa cintilantes, pelo cinema, pela televisão, ou seja, pelo *mas media*” (ECO, 2004, p. 418). Até mesmo os gestos e atitudes da protagonista transformam-se em simulacro, uma vez que a televisão lhe ensina a “balançar os cabelos, modular a voz com sensualidade, fingir sorrisos quando estava triste ou inventar lágrimas mesmo estando feliz” (BARBOSA, 2012).

Assim, a protagonista vivencia uma espécie de esvaziamento de experiências, ou seja, ela não vive os sentimentos, as frustrações, os regozijos, os arrebatamentos em sua própria vida ou em sua própria pele. Ao contrário, ela prova experiências imaginárias e abstratas. Isto é resultado da força persuasiva da televisão. Como consequência, as pessoas ao invés de sentirem o amor, experimentam-no

vendo um filme, lendo um livro, ouvindo uma radionovela. Essas são experiências indiretas: vive-se a emoção dos outros. Concretamente, ninguém experimentou nada. Assiste-se a emoções em vez de vive-las, vê-se ar puro em vez de respira-lo, leem-se aventuras amorosas em vez de praticá-las, imaginam-se gostos e sabores em vez de experimentá-los. É a “vivência de segunda mão” ou “vivência abstrata” porque é apenas mental (FILHO, 1988, p. 77)

Dessa forma, o abraço que a protagonista recebe não é seu, é destinado à “moça de cabelo comprido”, ela balança um cabelo que não é seu, produz uma sensualidade que não é sua, esboça um sorriso que não é seu, o andar não é seu, as lágrimas não são suas, a felicidade não é dela, as pessoas que a visitam não são amigos seus, são artistas da novela. Até mesmo a imagem no espelho não é sua, é a foto de uma celebridade televisiva. Segundo Ciro Marcondes Filho, isso acontece porque os apelos da cultura industrializada são baseados em “elementos que fazem parte de nossa estrutura mental, mas que estão represados – é o que desejamos, e que por diversos motivos não podemos possuir. Cria-se então, a ansiedade, a vontade e o desejo” (FILHO, 1988, p. 77).

No conto, a protagonista quer trabalhar na televisão, ser modelo. O problema é que, nas palavras da própria personagem, “não tem modelo preta na TV”. O fato de ser mulher, negra e pobre apresenta-se como um tríplice obstáculo para a concretização dos sonhos da protagonista. A professora do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Estadual de Londrina, Maria Nilza da Silva, acredita que a marginalização e a pobreza a que é submetida a mulher negra intensificam a interiorização da condição de inferioridade, uma vez que além de

comprovar sua competência profissional, têm que lidar com o preconceito e discriminação racial que lhes exigem maiores esforços para a conquista pretendida. A questão de gênero é, em si, um complicador, mas, quando somada à da raça, significa as maiores dificuldades para os seus agentes (SILVA, 2014).

O contexto social da personagem principal do conto não deixa margem de dúvida de que ela está inserida neste grupo de mulheres marginalizadas: suas roupas são gastas e rasgadas, os móveis são velhos e já puídos, ela tem que dividir o quarto com o irmão, indicando o tamanho reduzido da casa, a mãe não tem dinheiro para sustentá-la e reza para que um bom casamento possa lhe render melhores condições de vida. Todos estes são fatores que geram empecilhos gigantescos para o futuro desejado pela protagonista. Não lhe resta muita alternativa a não ser deixar as imagens da televisão guiarem sua imaginação e alimentar sua fantasia, porquanto é a única “possibilidade de estar perto do poder, de ver os poderosos em sua intimidade; de estar perto do símbolo

de status; da chance de conhecer o secreto e da fulgura ruptura do cotidiano” (FILHO, 1988p. 41).

O próprio espaço reflete a situação. Seu quarto pequeno e permeado de sinais de pobreza contrasta vivamente com o glamour exibido pela televisão, “fascinante é o mundo de lá que ele [o aparelho de televisão] nos permite ver, o canal (no sentido técnico, o ‘túnel’) que dá passagem a outro lugar, ao mundo, ao mundo dos sonhos, às nossas fantasias” (FILHO, 1988, p. 37). Em seu quarto, os móveis são “espectadores incômodos” e o tapete é puído. Na televisão, os espectadores aplaudem, ovacionam e o tapete é vermelho<sup>69</sup>. Enquanto que sua casa está para limpar e é justamente ela a responsável pela tarefa, no mundo da televisão as pessoas não trabalham, elas dançam, sorriem e tudo brilha. Ao passo que em seu mundo está “tudo tão caro” e inacessível, no mundo expresso pelo cubo eletrônico a última coisa que falta é dinheiro.

Percebe-se, portanto, que o espaço espelha um desgaste na capacidade da protagonista em enxergar-se, “de se admirar, de realmente afetar-se, pois há o reforço na crença de que a ordem dos acontecimentos programados e maquiados é o único mundo possível” (FILHO, 1988, p. 83).

O próprio físico da protagonista também se mostra uma barreira a ser ultrapassada para a realização de seus sonhos, acentuando as afirmações expostas até aqui, pois a própria protagonista assegura que não há ninguém na televisão com as características que ela possui. De acordo com Circo Marcondes Filho, a televisão “veicula valores: a raça branca (dominante) é transmitida, por exemplo, como a única bela, modelar, válida. No Peru, na África, no Nordeste brasileiro, a criança branca de olhos azuis, docemente cuidada por sua mãe loira, de cabelos sedosos e aveludados, é o tipo ideal (FILHO, 1988, p.79)”. O ideal estético europeizado é aceito e repassado através de um modelo que diminui ao máximo, ou simplesmente exclui, a participação do negro na construção de um imaginário de beleza. Essa ausência reflete diretamente no comportamento, na identidade e na autoestima das mulheres afrodescendentes.

---

<sup>69</sup> O tapete vermelho apareceu pela primeira vez na peça *Agamemnon*, escrita por Ésquilo em 458 a.C. na Grécia Antiga. O rei Agamemnon, após ter vencido a Guerra de Tróia, é recebido de volta em seu reino com um tapete de bordados vermelhos. Agamemnon comenta na peça que tal luxo é permitido somente aos deuses. E, assim, nascia o tratamento VIP. Hoje em dia, “andar sobre o tapete vermelho” é sinônimo de notoriedade, o exemplo mais conhecido é o tapete vermelho estendido para que as celebridades entrem na cerimônia do Oscar.

O traço estético, dentro do conto, que mais ganha destaque é o cabelo da protagonista. Sendo crespo, os fios capilares da menina de “Espelho” representa a dificuldade de adequação a um padrão de beleza europeizado. O cabelo já não mais é meramente parte integrante da fisiologia, e sim, carrega um sentido social. O cabelo da raça negra é, depois da cor da pele, o maior símbolo estético de estigma. Os fios crespos recebem, com frequência, a denominação pejorativa de “cabelo ruim”, evidenciando que o “cabelo bom” seria liso.

No conto, isso pode ser observado na fala da vizinha quando esta expressa sua opinião sobre a aparência da garota: “Ah, mas ela é tão engraçadinha. Não tem o cabelo tão ruim. O nariz é bonitinho (...) O moço aqui do lado tem o nariz grande, chato, credo! É tão feio... Mas o nariz da sua filha não é tão grande” (BARBOSA, 2012). Como se pode notar, a negritude da personagem principal é socialmente concebida como representante daquilo que é outro, ao que extrapola o ideal de beleza dominante. O corpo da menina é símbolo, é a marca que a exclui dos atributos morais e intelectuais associados à elite, a tudo aquilo que ela considera felicidade. Dessa maneira, a protagonista vive cotidianamente a experiência de que sua aparência física coloca em risco sua imagem de integridade. A solução é usar a imaginação e colar a fotografia de uma celebridade branca, loira, de olhos azuis no lugar onde deveria estar estampada sua negritude.

O vocábulo “celebridade” normalmente é coligado à popularidade, à natureza inconstante, efêmera do mercado de emoções humanas, e está inserido no contexto de relações anônimas, episódicas, de mutações aceleradas na vida social e econômica amparadas pela imputação de uma condição de destaque a um indivíduo dentro da esfera pública. Para Zygmunt Bauman, as celebridades contrastam

com o caso dos mártires ou heróis, cuja fama vinha de seus feitos e cuja chama era mantida acesa para comemorar esses feitos e assim reassegurar e reafirmar sua importância duradoura, as razões que trazem as celebridades para as luzes da ribalta são as causas menos importantes de sua “qualidade de ser conhecido”. O fato decisivo nesse caso é a notoriedade, a abundância de imagens e a frequência com que seus nomes são mencionados nas transmissões públicas de rádio e TV e nas conversas privadas que seguem (BAUMAN 2009, p. 68)

A celebridade, enquanto alvo privilegiado das mídias, deve agradar. Para tanto, precisa construir uma imagem a partir da beleza (atributos físicos atraentes) e de

papéis feitos sob medida. Edgar Morin, em seu livro *As estrelas, mito e sedução no cinema* (1957), assegura que, nas grandes produções cinematográficas, todos os detalhes são cuidadosamente pensados com a única finalidade de fazer com que o espectador seja fascinado pelas estrelas e que, a partir delas, possam criar uma série de subjetividades, transformando aquela imagem física exibida pela tela, em diversas imagens mentais, na alma do ser:

A câmera deve sempre levar em conta os ângulos de filmagem para corrigir a altura das estrelas muito baixas, selecionar o perfil mais sedutor, eliminar de seu enquadramento qualquer infração à beleza. (...) os figurantes vestem roupas. A estrela é vestida. Seu vestuário é um adorno. No coração do faroeste, a estrela troca de roupa a cada sequência. A elegância supera a verossimilhança. O estético domina o real (MORIN, 1989, p. 30).

Apesar da supervalorização desse tipo de imagem, que quase beira à perfeição, o estudioso francês assegura que a intenção não é afastar demais a celebridade das pessoas comuns. Segundo Morin, as estrelas midiáticas devem parecer divindades, comunicar sensações de beleza e poder sem, contudo, abrir uma distância muito grande do espectador, porquanto eles necessitam sentir empatia por ela, se colocar naquele lugar, concluir o processo de projeção-identificação. Um dos exemplos utilizados pelo filósofo para ilustrar sua constatação é o uso da maquiagem:

A maquiagem, que diminui “a eloquência da face”, lhe confere uma nova eloquência. Se despessoaliza a estrela, é para superpersonalizá-la. O seu rosto pintado é um tipo ideal. Essa idealização, adocicada ou não, é o fardo que a pintura impõe à verdade. A maquiagem acentua, estiliza e realiza definitivamente a beleza sem falhas, harmoniosa e pura. (MORIN, 1989, p.29).

É devido a esta projeção-identificação que os espectadores vão se colocar no lugar da pessoa que veem na tela, adquirindo e experimentando sensações emanadas pela estrela televisiva. Assim, o espectador vivencia, em parte, a vida fantasiosa, vibrante, garbosa, passional das celebridades expostas na televisão. Em outras palavras, identifica-se com elas.

No conto de Marcio Barbosa, o duplo especular é uma celebridade e, como tal é rodeada de atenções: aparece na televisão, é “apresentadora de programas



infantis”, portanto, abarca a notoriedade conferida pelas crianças e também pelos pais delas. Além disso, por ser apresentadora do programa, ela o comanda. Isso significa que os espectadores estão com olhos voltados para ela, intensificando o prestígio que lhe é imputado. A protagonista, por outro lado, não possui a atenção da mãe e nem do irmão. A única menção à figura paterna é a necessidade do pai em consumir remédios, indicando um estado precário de saúde que poderia impossibilitar a divergência de atenção para a menina. A mãe só lhe dá ordens e o irmão zomba de seus trejeitos, isto é, não existe nada de popular ou especial neste tipo de situação. A menina não é motivo de orgulho ou fascinação ou inspiração como seu duplo especular, uma celebridade. Muito pelo contrário, existe apenas a vergonha e a condenação:

– Tá fazendo o que, menina? – A mãe olhou com reprovação a casa ainda por limpar. Ela envergonhou-se. Tirou o livro da cabeça sem conseguir disfarçar os tremores. Estirado no beliche, o irmão dedurou:  
 – A boba quer ser modelo.  
 Ardeu por dentro, ao mesmo tempo insultada e devassada no seu íntimo (BARBOSA, 2012).

Para se sentir abraçada e notada, a menina volta-se para a imaginação, uma vez que a realidade não lhe permite ser como seu duplo especular: “Imaginou-se em meio a atores, homens e mulheres que a respeitavam” (BARBOSA, 2012). O próprio fato de cobrir o espelho com a foto da apresentadora famosa, impedindo a visualização de sua própria imagem, potencializa esta ideia. Assim, através da imaginação, a protagonista mantém uma relação de harmonia com seu reflexo catóptrico, porquanto ao imaginar o moço da televisão lhe fazendo galanteios, “corria para o espelho e sorria, chorando ao mesmo tempo, pois via-se bonita e acreditava na felicidade” (BARBOSA, 2012). Somente por meio da imaginação, a identificação-projeção supracitada é possível, já que o espelho não mostra a realidade, mas um simulacro.

As mulheres são particularmente afetadas pela influência da televisão e da conseqüente idealização das celebridades femininas (o próprio irmão da garota afirma que jamais entenderá os enigmas provenientes daquele cubo eletrônico). Vários estudos na área de publicidade e sociologia corroboram com esta verificação. Neles, observa-se uma figura predominante e constante: uma mulher magra, de cabelos lisos, esvoaçantes e abaixo do ombro, a grande maioria é detentora de pelos menos um dos dois atributos –

cabelos loiros e/ou olhos claros<sup>70</sup>. É exatamente o ideal europeu discutido nos parágrafos anteriores.

A personagem principal de “Espelho” também é enfeitiçada por estas imagens, pois o espelho exhibe uma beleza que não é a dela e, sim, da apresentadora de programas infantil. A imagem na foto colada no nitrato de prata é descrita como sendo de uma mulher loira, “branca como a neve”, dona de “cristalinos olhos azuis”. A menina, por outro lado, é referida como sendo portadora de um rosto “preto, luminoso”, e seu “cabelo não balançava”. Como se pode notar, o antagonismo entre a protagonista e seu duplo especular é gritante, e não se resume apenas ao aspecto físico.

Além da questão da popularidade e da aparência física destoante entre ambas, o próprio contexto social também é marcadamente oposto entre a menina e a apresentadora que lhe serve de duplo especular. Esta última pertence à elite, é rica, famosa está sempre bem vestida, afinal, ela trabalha na televisão. A protagonista, adversamente, é proveniente da classe menos favorecida: “O tapete puído, sua bermuda rasgada, nenhum sinal de pobreza importava” (BARBOSA, 2012). Sua condição social prevê a falta de oportunidades, a única esperança é um matrimônio bem sucedido, ou seja, com alguém da elite: “estava tudo tão caro: comida, roupa, aluguel, remédios do pai. Como iria sustentá-la? Não, não podia. A mãe só rezava para que ela fizesse um bom casamento, um casamento digno. Com um branco, ia dizer (...)” (BARBOSA, 2012).

Outro contraste entre a protagonista e seu duplo especular é a questão do olhar. A apresentadora do programa infantil tem milhões de olhos voltados para sua direção e que lhe conferem o status que possui. A menina, por outro lado, é desprovida de qualquer olhar. Ela não é notada. Entretanto, um único olhar em sua direção, transformou a visão que tinha de si mesma. A tela da televisão e o espelho mostram-lhe uma imagem oposta a sua real figura, reforçando a ideia de que seu eu verdadeiro é inferior e jamais será passível de notoriedade. O olhar da vizinha, porém, tira-lhe as vendas dos seus próprios olhos. O leitor pode muito deduzir que a protagonista nunca havia sido elogiada. Ao experimentar a sensação de ser vista como realmente é e ainda em

---

<sup>70</sup> Os ícones da beleza nacional e internacional também reiteram esta afirmação. Brigitte Bardot, Marilyn Monroe, Grace Kelly, Greta Garbo, Bette Davis, Sharon Stone, Cameron Diaz, Marta Rocha, Xuxa, Gisele Bündchen, dentre outras. Inclusive a boneca mais famosa do mundo – a Barbie – apresenta as características citadas. Todas serviram e servem de padrão de beleza para inúmeras mulheres do planeta.

um sentido positivo, levou a menina a conferir no espelho a verdade. Uma vez lá, ela rasga a foto da moça loira de olhos azuis e enxerga sua negritude com bons olhos pela primeira vez:

A menina sorriu porque lhe parecia ter sido elogiada. Quando, porém, a vizinha sumiu por uma porta, junto com a mãe, ela correu ao espelho, enfiou as unhas nos cristalinos olhos azuis, arrancou os louros cabelos que terminavam numa franja, rasgou a boca com tanta força que chegou a doer. A imagem daquela mulher branca como a neve se fez em pedaços. E seu próprio rosto, preto, luminoso, sulcado por gotas que rolavam sobre as suas faces, surgiu por alguns segundos no espelho. Ela mesma, logo em seguida estilhaçando-se, rompendo-se, transformando-se em cacos, caindo sobre o móvel (BARBOSA, 2012).

A protagonista deu o primeiro passo rumo a si mesma. A televisão captou suas fantasias, estimulou-as, permitiu que se desenvolvessem. Tal como Gene Kelly dançando em plena rua, a televisão deu vazão às fantasias da menina. Entretanto, adverte Ciro Marcondes Filho, “isso vai até certo ponto... Se os estímulos ultrapassassem esse limite, começariam a incomodar, pois exigiram do telespectador ações e comportamentos concretos” (FILHO, 1988, p. 39). É o que faz a personagem principal do conto de Barbosa, ao romper com o cubo televisivo e destruir seu duplo especular, a menina inicia sua jornada ao concreto, às possibilidades reais. Agora, sendo ela mesma, pode seguir determinada em atingir seus objetivos de forma concreta, realmente vivendo as experiências que viu na televisão, ao invés de vivenciá-las de maneira indireta.

O pequeno poema em prosa de Baudelaire, denominado “Retratos de amantes” (1869)<sup>71</sup> oferece uma oportunidade interessante de comparação com o conto de Barbosa. O poema de Baudelaire relata a estória de um homem que assassina sua amante por ela ser impecável, isto é, sem falha alguma. A solução encontrada pelo homem para se livrar do peso opressor da perfeição de sua companheira é matá-la. E ele assim o faz, afogando-a em um brejo. Segundo o personagem, a amante tolhe todas as benfeitorias provenientes de suas loucuras ocasionais. Qualquer deslize é passível de censura pela mulher. De acordo com Jean Starobinsky, professor estudioso de Baudelaire, “essa

<sup>71</sup> O poema em questão está inserido na obra *Pequenos poemas em prosa (ou O spleen de Paris)*. Os poemas “foram publicados após sua morte, ocorrida em 31 de agosto de 1867, pela editora Michel Lévy em 1869, sob direção de Eugène Crépet. Todavia, a publicação desses poemas já ocorria desde 1855 em jornais tais como *Le Figaro*, *La Vie Parisienne*, *L'Artiste*, *La Revue de Paris* ou na *Revue du XIX Siècle*, concomitantemente aos poemas de *As flores do mal* (1857)” (ABES, 2010, p. 207).

perfeição é comparável a um espelho, a imagem refletida era insuportável, ela destruía a liberdade do amante. Valendo-nos das facilidades da linguagem psicanalítica, diríamos que o espelho era um castrador” (STAROBINSK, 2014, p. 35).

A analogia que Baudelaire propõe no poema entre a mulher sublime e o cristal especular também se aplica ao texto do escritor brasileiro aqui analisado. A protagonista olha para o espelho e vê lá estampada a foto de uma mulher ideal, sem falhas. Essa imagem suprime a verdadeira figura da menina de tal maneira que não há mais como desarraigá-la a não ser por meio da violência. Dessa forma, a protagonista imprime toda força e retira do espelho e de si mesma a imagem da mulher perfeita da televisão. Assim como o personagem masculino de Baudelaire precisa se livrar da perfeição da amante para dar vazão a suas “loucuras pessoais”, a protagonista de “Espelho” também necessita desvencilhar-se da imagem ideal proposta pela televisão a fim de ser ela mesma, em toda sua beleza negra.

Outra obra também remete à imagem de um espelho quebrado. Trata-se do poema do escritor luso-brasileiro João Manuel Simões:

Estilhacei o espelho  
a pontapés  
pensando destruir  
a própria imagem.  
(E era eu que habitava  
além do espelho.)

Por isso em cada caco  
habita agora  
um pedaço de mim,  
esquartejado.

(SIMÕES, 1992, p. 23).

Como se pode perceber, o eu-lírico deseja destruir sua imagem devido a razões desconhecidas do leitor. O ato de aniquilar a representação de si mesmo é aqui metaforizado pelo esquartejamento do espelho. Em outras palavras, a ação de estilhaçar a lâmina refletora é utilizada para se referir à extinção de seu duplo. Entretanto, ao transformar o cristal catóptrico em pedaços, o eu-lírico tem uma surpresa – sua imagem coincide com seu “eu”. A surpresa é ainda maior no momento em que o eu-lírico descobre a invencibilidade de sua representação. Ela é indestrutível. Não se pode dar um

fim à imagem, sem acabar com o próprio “eu”, pois sua representação é parte constituinte de si mesmo. Ao quebrantá-la, o eu-lírico acaba fragmentado.

No conto de Barbosa, a figura personagem principal também se confunde com a imagem colada no espelho. A ação da menina arrancando a foto da moça loira do nitrato de prata é descrita como se a protagonista estivesse agredindo a si mesma. O exemplo mais evidente disso é a dor causada pela agressão na boca da celebridade pregada na lâmina refletora, o que não seria possível, pois papel não sente dor. É claro que a agonia de se desfazer toda, extirpando de si a imagem a qual fora ensinada a amar, é sentida pela protagonista. Entretanto, adversamente ao eu-lírico do poema de Simões, a personagem principal de “Espelho”, se recompõe. Ela junta os cacos de si mesma e renasce como fênix:

Juntou no chão os cacos do espelho. Maravilhada, recompunha-se. Cada fragmento sugerido numa frase: sim, modelo! Por quê não? Por quê não atriz ou bailarina? O mundo nada pode quando queremos verdadeiramente alguma coisa! O que consegue destruir o desejo se ele é puro? O cabelo não balançava e ela imaginou diferentes formas de arrumá-lo. Sorria a cada novidade descoberta. Olhou-se. Tinha um corpo realmente bonito (BARBOSA, 2012).

Como se pode perceber, no embate entre a protagonista e seu duplo especular a vitoriosa foi a primeira. Ao desfazer-se de seu duplo especular, a menina se descobre como verdadeiramente é. Para o leitor, desde o início do conto, fica cristalino a aparência física da personagem e todo o contexto social em que é inserida. A protagonista, por outro lado, somente encontra sua verdadeira imagem ao extrair do espelho a imagem imposta pela televisão. A partir daí, ela se reconhece e passa a se ver por um novo ângulo, no qual não precisa ter vergonha do próprio corpo, de seu cabelo, de sua raça, de sua origem menos favorecida.

De modo similar, as funcionárias de uma empresa de aluguel de mulheres feias do conto de Emile Zola, denominado de “*Rentafoi*” (1866), também são obrigadas a vislumbrar, em seus corpos, no artefato especular a marca da exclusão. A narrativa conta a estória de um empresário que decide abrir um novo ramo de negócio: o aluguel de donzelas horrendas. Ele percebe que as mulheres de beleza mediana quando colocadas lado a lado com uma mulher de feiura fora do comum dão a impressão de

serem infinitamente mais bonitas do que realmente são, uma vez que sua parceira feia desvia a atenção, servindo de contraponto, daí o título do conto<sup>72</sup>.

As jovens feias são propriamente vestidas com todo zelo pela empresa para que possam escotar as donzelas que pagaram por sua companhia a todo tipo de lugar. Como as pagantes são, em sua maioria, mulheres de elite, as meninas alugadas acabam por frequentar os melhores restaurantes, os lugares mais distintos da sociedade e acabam por conhecer os melhores partidos, os rapazes mais belos da sociedade. Tudo isso, no entanto, é destruído pelo espelho que, servindo de verdadeiro companheiro no isolamento da noite, quando os belos vestidos são tirados e a realidade vem à tona, lembra as pobres funcionárias da empresa do protagonista de sua feiura. Mais ainda, essa feiura denota o fato de que jamais terão todo aquele glamour, aquela vida interessante que lhes é permitida viver por algumas horas.

Como se pode observar, tanto as garotas feias de Zola como a protagonista de “Espelho” são levadas a viver experiências de segunda mão por serem impedidas, devido à ausência de características que coincidam com os padrões de beleza vigentes, de saborearem tais experiências por elas mesmas. A diferença é que o espelho das funcionárias de Durandeu mostra a verdade, sem ilusões, sem piedade. As garotas são confrontadas com suas imagens especulares mal-apegoadas, sabendo que jamais haverá um modo de vencerem seu reflexo e provar a felicidade que são destinadas às mulheres para as quais servem de contraponto. Ao retirarem a indumentária e toda a produção promovida pela agência, não há nada além da prisão a que são submetidas por suas verdadeiras imagens. O rachado da lâmina refletora de seus quartos simboliza a má sorte de sua fortuna.

A protagonista de “Espelho”, entretanto, ao vencer seu duplo especular, descobre-se outra. Os cacos do cristal quebrado que deveriam trazer azar, com a descoberta e unificação da identidade, torna-se um símbolo de boa sorte, de um destino promissor, cheio de possibilidades.

---

<sup>72</sup> *Foil*, em inglês, significa desviar, contraponto. *Rentafoil*, portanto, seria contraponto de aluguel, já que *rent* é a tradução para o verbo alugar em português.

## CONCLUSÃO

Jean Baudrillard define o termo “senha” como um “modo iniciático de penetrar no interior das coisas” (BAUDRILLARD, 2001, p. 7). É assim que o professor de sociologia inicia um de seus livros no qual propõe um estudo semiológico acerca da sociedade de consumo e da comunicação em massa. A estrutura da obra é extremamente peculiar, na medida em que o autor tece suas considerações analisando diversos utensílios utilizados pelo ser humano em seu cotidiano. Para o escritor, os objetos que cercam o homem dizem muito mais do que sua aparente inércia, passividade e mudez poderiam indicar. Os objetos, nesse sentido, seriam as “senhas” por excelência para se penetrar em uma esfera particular – o terreno da comunicação.

Na opinião do pensador francês, o ser humano se comunica, em um primeiro momento, através de objetos. Entretanto, devido ao consumo, a proliferação desses artefatos acaba por inverter sua função primeira, bloqueando a comunicação entre indivíduos: “o objeto tem um papel dramático, no sentido de que ele inutiliza a expectativa de uma simples funcionalidade” (BAUDRILLARD, 2001, p. 12). Desse modo, através da análise dos objetos, Baudrillard acredita ser possível entender melhor a realidade do sujeito que os fabrica, que os multiplica e que os utiliza.

É dentro dessa perspectiva que o espelho se enquadra na presente tese. Ele é a senha para se embrenhar no mundo da personagem. Na opinião de Merleau-Ponty, o espelho é um “instrumento de universal magia que transforma coisas em espetáculos e espetáculos em coisas, eu no outro, o outro em mim” (1984, p. 93). Trata-se do fenômeno da reprodução traduzida na capacidade de duplicar as coisas e os seres – porquanto todos sustentam um duplo quando posicionados frente a frente com o vidro refletor, que os contempla e simultaneamente é também contemplado.

Este outro é similar àquele que reflete, entretanto, é silente e esfíngico. E assim é definido o estatuto ambíguo das imagens especulares: ser um e ser dois, ser “eu” e ser imagem, invertida, oposta. O cristal catóptrico mostra que a perfeição do uno é uma ilusão e uma utopia. O que existe, na verdade, é um ser duplo, complicado e complexo. Nesse jogo de imagens, o espelho funciona como um instrumento que expande a visão. O nitrato de prata confina o sujeito ao seu “eu” particular ao mesmo tempo em que o conduz a ultrapassar seus limites, despertando uma disposição “para o autoconhecimento,

para a dissolução das aparências, a queda da máscara, a preocupação de um cotidiano a desmitificar” (PIVA, 1977, p. 58).

Desse modo, com a senha em mãos, a tese procurou entrar para o universo daquele que é o referencial do espelho no texto literário – os personagens, elementos proeminentes da narrativa, que

encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores. Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos. Estes aspectos profundos, muitas vezes de ordem metafísica, incomunicáveis em toda a sua plenitude através do conceito, revelam-se, como num momento de iluminação, na plena concreção do ser humano individual (ROSENFELD, 1988, p. 39).

Com o intuito de desvendar esse poço profundo de significados que formam o personagem, o presente trabalho utilizou-se de mecanismos proporcionados pelo próprio espelho. O primeiro deles é a capacidade de duplicação do nitrato de prata, pois “entre o espelho e a imagem, há reflexo e reflexão. Reflexo ou reflexão é o construir da imagem no espelho, pela mecânica óptica” (RODRIGUES, 2012, p. 157).

Neste processo surge a alteridade. O cristal mostra um outro, que é concomitantemente semelhante e estranho ao “eu”. Esse estranhamento acontece porque a ambivalência intrínseca da imagem especular opera como um inversor de imagens, típicas das leis ópticas que regem o espelho. Ao inverter a imagem de quem lhe fita, o artefato especular exhibe uma figura oposta. Esta inversão desestabiliza qualquer conceito de unidade que o indivíduo poderia nutrir de si mesmo, fazendo com que a identificação com seu duplo torne-se, “então, motivo de descontrole” (GENETTE, 1972, p. 24). A falta de domínio, incitada pelo vidro refletor, sobre sua própria figura leva o sujeito a um estado psíquico, emocional e ético no qual

se alojam, convivem e dialogam coisas às vezes até diametralmente opostas ou antagônicas, pondo a consciência do protagonista no movimento pendular entre aceitação e/ou recusa à consciência e ao julgamento do outro, numa atitude às vezes desesperada para afirmar a sua própria consciência (BEZERRA, 2012, p. 240).



Esse afluxo oscilatório acontece principalmente pelo fato de que o artefato especular reflete o visível; contudo, ao fazê-lo, pode também tornar público o invisível, ou seja, tudo aquilo que o sujeito tem escondido em seu mais íntimo ser. Em outras palavras, “pode projetar uma imagem pronta, de fora para dentro ou uma imagem obscura de dentro para fora” (BELLI, 2014, p. 261). Assim, a projeção de si mesmo exibida pelo cristal catóptrico vai muito além de um mero reflexo, induz a um autoconhecimento, a descoberta de um outro eu.

Esse anseio pessoal de se conhecer, “alavanca a multiplicação do próprio eu em facetas diversas que expressam um todo múltiplo e complexo, num contínuo vir a ser que constitui a existência”, pois “o espelho é um objeto que propicia enxergamentos diversos sobre a própria imagem, norteia reflexões e revelações sobre ‘eus’ submersos” (BELLI, 2014, p. 262). Afinal de contas, o nitrato de prata “é o espaço mais profundo que existe” (LISPECTOR, 1999, p. 55). Segundo Maria Q. Greenfield, em seu estudo sobre a obra da escritora portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen, o espelho é uma ferramenta que impulsiona uma “verdadeira tomada de consciência” (GREENFIELD, 2010, p. 133). Pode-se dizer, portanto, que o artefato permite adquirir consciência de si mesmo, ou seja, ao contemplar a lâmina refratora, o sujeito dá-se conta de que existem aspectos de si ainda desconhecidos e que podem revelar-se estranhos e até mesmo opostos à imagem que o indivíduo tem de si.

Isso acontece com todos os contos aqui analisados. Em “O espelho”, de Tchkehov, na tentativa de espionar como seria seu futuro esposo e, conseqüentemente seu matrimônio como um todo, consegue distinguir no artefato catóptrico muito mais que as feições do homem com quem eventualmente viria a ser casar. Ela se dá conta que seu futuro não será tão doce e romântico como sonhara e que a realidade não estará isenta de sofrimentos nem de responsabilidades. Mais ainda, ela toma conhecimento de que será obrigada a adquirir forças que aparentemente não tinha a fim de conseguir suportar tudo aquilo que a espera.

A ambivalência, o dualismo e o antagonismo no conto são patentes: a inércia e o romantismo da Nelly do presente contrastam fortemente com a Nelly do futuro – uma mulher em movimento que compreende a realidade das coisas. O confronto entre ambas as imagens desemboca na vitória no duplo especular, pois uma vez revelada a verdade, Nelly não é capaz de retomar o ideal que construiu em torno do futuro marido e

seu matrimônio vindouro. O narrador deixa em aberto o final conto, isto é, ele não mostra a confirmação ou não do porvir assistido por Nelly no espelho. Todavia, uma coisa é certa: Nelly pode até vir realmente a se casar, mas se o fizer, será perfeitamente ciente do que a realidade pode trazer.

Em “Cadáveres insepultos”, de Aluisio Azevedo, o “cadáver” refletido no cristal catóptrico “provoca uma epifania disfórica, revela uma verdade dolorosa, traz um conhecimento que talvez fosse melhor não haver” (RODRIGUES, 2012, p. 170). O protagonista toma consciência da brevidade da vida, e a partir daí, começa a questionar todas suas atitudes até aquele momento. Ao contrapor a imagem do passado com a imagem do presente, o espelho evidencia o contraste entre ambas. A figura de seu “eu” do passado é completamente sobrepujada pela figura cadavérica do presente. Nem mesmo o prestígio e a fortuna são capazes de vencer o agir do tempo. A concomitância entre a imagem ilustre e notória que o narrador exhibe fora do objeto refletor e a imagem degradante exposta pelo nitrato de prata não pode durar para sempre. E o reflexo especular reduz toda a popularidade e fortuna do protagonista a um pessimismo devastador, fazendo-o sonhar acordado com uma volta impossível ao passado, tempo no qual ainda era feliz.

No texto de Luiz Vilela, “Imagem”, o personagem principal perde-se no olhar do outro na tentativa de encontrar-se a si mesmo. Este olhar alheio que supostamente deveria lhe mostrar sua verdadeira identidade, ao contrário, lhe mostra uma diversidade impossível de imagens que desnorteiam o narrador. A busca por uma identidade unificada acaba “em negatividade, pessimismo, ceticismo e niilismo” (RODRIGUES, 2012, p. 169). O espelho, assim, reflete o embate entre uma imagem unificada e idealizada pelo narrador e a fragmentação a que esta imagem é submetida quando invadida pelo olhar do outro. A impraticável simultaneidade de ambas as instâncias, invariavelmente, termina com a aniquilação de uma em detrimento da outra. Neste caso, contaminado pelo julgamento do outro, o nitrato de prata sucumbe e arrasta consigo a possibilidade do narrador conhecer-se de fato.

O conto “O forasteiro”, de H. P. Lovecraft, leva o reconhecimento de si mesmo por meio do espelho a um patamar quase que sobrenatural e fantástico. Ao vislumbrar sua aparência tenebrosa no vidro refletor, o protagonista contempla não só seu aspecto exterior, mas também recobra toda sua trajetória de vida. Totalmente ciente de si

mesmo e das consequências que seu exterior horrendo pode causar, o narrador isola-se do mundo e abraça sua estranha liberdade no mundo da escuridão. Apesar de monstruoso, o protagonista apresenta uma essência oposta ao caráter de um monstro. Contudo, essa ambivalência e esse dualismo não podem ser resolvidos, pois a imagem refletida no vidro transparente não pode ser derrotada, sua aparência assustadora não permite que as pessoas enxerguem além dela.

Já em “O espelho”, de Gastão Cruels, o espelho mostra ao narrador do conto uma faceta que ele não sabia ser possível vir à tona. O nitrato de prata o faz imergir nos recantos mais nefandos de seu ser, trazendo à superfície um ser completamente desconhecido, que não só assusta o narrador, como também o leva a realizar ações que ele jamais pensaria em concretizar, como o assassinato de sua esposa. Ao se dar conta da ambivalência e do dualismo presentes em seu ser, a parte comedida e socialmente aceitável/respeitável de si tenta uma reviravolta apostando que a retirada do espelho de seu aposento comprometeria a relevância desse outro “eu”. No entanto, a recusa da esposa em remover o nitrato de prata do quarto somou forças com o reflexo especular e fez prevalecer o criminoso que havia dentro do protagonista, levando-o a cometer atos impensados, de consequências terríveis e irrevogáveis.

“A dama no espelho: uma reflexão”, de Virginia Woolf, por sua vez, não é a personagem principal quem encontra seu verdadeiro “eu” através do artefato especular. É o narrador que contempla na lâmina refletora a protagonista em toda sua completude. Totalidade esta que, na verdade, se revela inexistente. A descoberta de Isabela desnuda uma pessoa oca, desprovida de sentimentos, amigos, pensamentos e aventuras/desventuras. A figura de Isabella idealizada e imaginada pelo narrador é destruída pelo reflexo apontado pelo cristal especular. Novamente, o espelho escancara uma ambivalência e um dualismo latentes, pois como uma pessoa que tem tudo, oferece jantares, viajou tanto e conhece tanta gente pode ser tão vazia e tão oca? O narrador, estarrecido, não consegue resposta, e não tem outra saída a não terminar seu relato com a verdadeira e vazia imagem de Isabella.

No enredo de “Espelho”, do escritor brasileiro Marcio Barbosa, o objeto catóptico possibilita à personagem principal abraçar sua condição, abandonando a imagem que lhe é imposta como ideal. Essa tomada de consciência enche a protagonista de esperança, de novos sonhos e, principalmente, injeta uma boa dose de coragem para

enfrentar o futuro em sua jornada rumo à conquista de seus objetivos como realmente é, sem máscaras e sem subterfúgios. A princípio, a menina convive pacificamente com seu duplo especular na medida em que, por ser sonhadora, acredita que se de alguma forma conseguir atingir o tipo de beleza equivalente ao apresentado pela fotografia colada no vidro refletor, ela obterá aquilo que tanto almeja: trabalhar na televisão e possuir todos os benefícios que tal empreitada acompanharia. Quando, porém, o olhar da vizinha lhe diz que já é bonita exatamente assim como está, a protagonista elimina seu duplo especular e se reintegra, subtraindo de si mesma toda ambivalência e dualismo emitidas pelo espelho. Agora só existe ela mesma, inteira.

Outra conclusão a qual a presente tese permite chegar é que esse desnudamento da verdade, esse conhecimento que advém do espelho, não se resume apenas ao personagem em si. Outra entidade sofre as consequências da presença do nitrato de prata, pois o leitor também se depara com a “vera forma” do personagem por meio do reflexo especular. O estudiosos literários Cleanth Brooks e Robert Penn Warren enfatizam que o escritor, ao elaborar sua personagem, deve pensar nela como um “complexo de potencialidades para ação”<sup>73</sup> (BROOKS & WARREN, 1959, p. 656) ou seja, o personagem deve ser delineado de modo a ser passível de realizar as mais diversas e impensadas ações. Contudo, tais ações devem seguir uma lógica coerente com a estória:

Um herói pode se tornar um vilão, um vilão um herói, mas o leitor não deve se permitir sentir como se essas mudanças fossem arbitrárias, que elas representam contradições reais; antes, ele deve sentir que ambos os tipos de ações, a boa e a ruim, estavam adormecidas no personagem e são consistentes umas com as outras (BROOKS & WARREN, 1959, p. 656)<sup>74</sup>

Como discutido nas análises de cada conto no terceiro capítulo do trabalho, o narrador vai deixando vestígios do comportamento das personagens desde o início do conto e que serão confirmadas, posteriormente, no reflexo especular. A ambivalência, o dualismo e o antagonismo são revelados, desenvolvidos e levados a cabo por meio do espelho. Essas premissas enunciadas por Brooks e Warren ganham maior

---

<sup>73</sup> (...) *as a complex of potentialities for action* (tradução nossa).

<sup>74</sup> *A hero may become a villain, or a villain a hero, but the hero must not be permitted to feel that such changes are arbitrary, that they represent real contraction; rather, he must be made to feel that both kinds of action, the good and the bad, were potential in the character and are consistent with each other* (tradução nossa).

peso nos textos aqui investigados devido a um aspecto muito interessante apresentado pelos contos selecionados: a narrativa segue um padrão circular, ou melhor dizendo, um padrão refletor, pois o fim reflete o início estória.

No conto de Tchkehov, a trama começa e termina da mesma forma, ou seja, com Nelly segurando o espelho. No conto de Azevedo, a estória se inicia e finaliza com o narrador divulgando sua infelicidade com o presente, combinada a uma ânsia desesperada de retornar ao passado. Em “Imagem”, o enredo enceta com o narrador anunciando que sua infância acabou quando olhou pela primeira vez seu reflexo no espelho, e arremata seu relato acordando uma imagem relacionada ao mundo infantil (a figura de um palhaço) com um aspecto da vida adulta (a entrevista de emprego), sinalizando novamente o fencimento da infância. Em “O forasteiro”, o narrador abre e fecha sua estória lamentando sua solidão, mas também expressando seu estranho contentamento frente a sua ambígua sensação de liberdade. No conto de Gastão Cruls, o protagonista principia sua saga exprimindo sua advertência que fizera a esposa pedindo que não comprasse o espelho, e finda sua jornada exatamente com a morte da esposa, atestando a veracidade de seu aviso. O conto de Virginia Woolf tem início e é finalizado pela mesma frase: “As pessoas não deviam deixar espelhos pendurados em casa” (WOOLF, 2014)<sup>75</sup>.

Como se pode observar, a coincidência entre o início e o fim de cada conto funciona como um espelho um do outro. A única exceção é o conto de Barbosa, o qual começa com a protagonista imaginando um abraço fictício com a imagem de um homem que vira na televisão, e termina com a garota lançando “um olhar cúmplice ao irmão” (BARBOSA, 2012), uma atitude real direcionada a uma pessoa real, de carne e osso. É interessante notar que a discrepância ocorre justamente na obra na qual a protagonista foi capaz de sair vitoriosa do encontro com o espelho, isto é, venceu seu duplo especular. Isso é bastante significativo, pois indica que quando o duplo especular sobrepuja a imagem real do personagem, ou seja, quando sua aparência derrota sua essência, volta-se ao ponto de partida. Tal qual o reflexo, a narrativa vai e retorna para o mesmo lugar, não obstante todo o embate ocorrido durante o percurso narrativo.

---

<sup>75</sup> *People should not leave looking-glasses hanging in their rooms.*

Isso remete à conclusão pronunciada por Clément Rosset, a qual dissemina que a reconciliação do sujeito consigo mesmo implica, fatalmente, à abdicação do duplo especular, já que este

(...) significaria também o assassinato do sujeito e a renúncia de si, perpetuamente despojado dele mesmo em benefício de um duplo fantasmático e cruel; cruel por não ser, como diz Montherlant: “porque são os fantasmas que são cruéis; com as realidades podemos sempre nos arranjar”. Eis por que a assunção jubilosa de si mesmo, a presença verdadeira de si para si mesmo, implica necessariamente a renúncia do espetáculo de sua própria imagem (ROSSET, 1998, p. 95)

O filósofo francês, como já mencionado anteriormente, acredita que a falha narcísica foi exatamente valorizar demais o outro, isto é, sua imagem. Ao despender atenção demasiada ao outro de si mesmo, ao seu reflexo, Narciso tornou-se incapaz de amar, assim,

o narcisista sofre por não se amar: ele só ama sua representação. Amar-se com amor verdadeiro implica uma indiferença a todas as suas 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*. Esta, aliás, é a razão por que ele é incapaz de amar alguém (ROSSET, 1998, p. 96).

É exatamente o que mostram os contos aqui analisados. Os protagonistas cuja batalha foi vencida pelo duplo especular acabaram sozinhos, incapazes ou impedidos de amar: Nelly assiste seu marido morrer de tifo; o protagonista de Azevedo termina sua narração amargurado com sua solidão; o narrador de “Imagem” acaba seu relato sem namorada e sem amigos devido a sua fama de inconstante; o personagem principal de Lovecraft não tem outra saída a não ser se isolar do mundo por causa de sua aparência inumana; o protagonista de Cruls executa a própria esposa; Isabella é vazia e não tem ninguém a quem possa direcionar algum afeto. A única exceção, novamente, é a protagonista de Barbosa. Ao dispensar seu reflexo, ela pôde arrumar espaço para o amor do irmão, que antes só lhe dispendia chacotas. Vencida a guerra, a protagonista não precisa mais imaginar-se amando uma imagem projetada pela televisão; ao contrário, pode esperar por um amor real, de carne e osso.

Suplantar o duplo envolve também lidar com o olhar do outro e com as máscaras que este olhar obriga o sujeito a usar. O espelho, ao propiciar o conhecimento de si, permite também que as máscaras ganhem evidência. O exame dos contos elencados no presente trabalho permite a conclusão de que é o olhar do outro que sustenta a imagem no espelho. O juízo de valor transmitido pelo olhar é a mola que impulsiona o personagem a conhecer-se com o objetivo de averiguar se a imagem que possui de si mesmo é coincidente com a imagem que os outros carregam dele, somado ainda correspondência destas duas últimas com a imagem ideal que o personagem nutre acerca de si mesmo.

Embora não seja o desígnio do presente estudo aprofundar-se nos conceitos que envolvem a ironia, não se pode deixar de observar que nos contos aqui inquiridos, o aspecto irônico imprimido pelo espelho ao destino das personagens é evidente. Douglas Collin Mueke, professor de literatura da Universidade de Adelaide, em seu livro *A ironia e o irônico* (1970), comenta que um dos traços básico da ironia é o contraste entre a aparência e a realidade, e essa tensão pode ser expressa através de uma contradição, incongruência ou incompatibilidade.

De acordo com alguns dicionários de termos literários como os elaborados por Edward Quinn e Peter L. Oesterreich, a ironia não se resume apenas a uma figura retórica, ela pode ser entendida também como “um modo de perceber a própria vida” (QUINN, 2006, p. 222)<sup>76</sup>, adquirindo, portanto, uma dimensão existencial e ontológica. É a ironia que Mueke chama de ironia observável, pois remonta a “coisas vistas ou apresentadas como irônicas” (MUECKE, 1995, p. 38).

Nos textos que compõem o *corpus* da presente tese, nota-se que o cristal especular conduz o personagem exatamente para esse caminho de oposição, ambiguidade e paradoxo. Os desejos, os sonhos, as aparências de cada um são invertidos pelo nitrato de prata, afluindo o destino dos personagens a uma realidade incompatível e extremamente perturbadora com aquilo que se sustenta fora do espelho.

Nelly procura ansiosamente saborear antecipadamente o gosto adocicado do matrimônio e, no entanto, descobre que o casamento pode ter um sabor amargo. O rosto do marido tão esperado é a face de um cadáver no caixão. O protagonista de Azevedo e a protagonista de Virginia Woolf possuem tudo – riqueza, notoriedade,

---

<sup>76</sup> (...) *as a way of perceiving life itself* (tradução nossa).

conhecimento – contudo, todos esses elementos, considerados o sonho de consumo da grande maioria dos seres humanos, são reduzidos a nada, ao vazio, ao desnecessário. O personagem principal de “Imagem” acredita piamente que o olhar alheio é a chave para se entrar em contato com seu verdadeiro “eu”; todavia, a multiplicidade de julgamentos de valor transmitidos pelos outros embaçam e distorcem sua imagem no espelho, impossibilitando qualquer definição mais precisa.

A criatura do conto de Lovecraft deseja, mais do que tudo, viver na luz e ter contato com outras pessoas; porém, o nitrato de prata o condena a vagar na escuridão da noite, completamente sozinho. No conto de Gastão Cruls, o protagonista experimenta, além do contraste entre a aparência de homem respeitável e os sórdidos traços que sua personalidade esconde, a irônica constatação de que a exaltação sexual de sua esposa que tanto completaria sua felicidade, acaba por ter o efeito contrário, isto é, torna-se o ponto alto de sua infelicidade.

No texto de Marcio Barbosa, entretanto, ocorre o oposto. A ironia é desfeita totalmente quando a protagonista abandona sua imagem de moça loira, de olhos azuis, pertencente à classe dominante, para assumir sua raça, seu físico, sua condição. A contradição é dissolvida e a coincidência entre aparência e a realidade finalmente têm a oportunidade de coexistir. Todos esses apontamentos reforçam a ideia anterior de que a primazia pelo duplo leva a um desfecho catastrófico: “o original deve dispensar qualquer imagem (...)”, pois “é preciso que o eu seja suficiente, por menor que seja ou pareça a realidade” (ROSSET, 1998, p. 104).

Dessa maneira, enfrentar o duplo especular é dar o *salto-mortale*, é “transverberar o embuço”, é lutar para conciliar a “alma interior” e a “alma exterior”, é debruçar-se sobre o lago entorpecente de Narciso, é encarar Medusa. Nos jogos especulares vence aquele que sabe “tirar a máscara”, aquele capaz de “virar espelhos”, aquele capaz de limpar os clichês e desfazer o rosto. “Sim, são para se ter medo, os espelhos” (ROSA, 2005, p. 115).

Enfim, se o duplo é inerente ao ser humano, a literatura também o é. E o espelho, mediador entre um e outro, valida o ingresso do leitor para o mundo da personagem. Uma vez nele, tal qual Alice, o leitor tem acesso a todo um universo à parte – refletido, inverso, estranho, encantador. Conclui-se, portanto, que ir além do nitrato de prata é abrir caminho para desvendar alguns dos muitos mistérios que permeiam a literatura. Sem esgotar-lhe a magia, é claro, pois a literatura sem encanto é tal qual o espelho sem alguém que lhe mire – vazio.



## REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ABES, Gilles Jean. Análise de uma tradução dos Pequenos poemas em prosa de Baudelaire. *Anuário de Literatura*. Florianópolis, vol. 15, n. 2., 2010, p. 206-214.
- AGUIAR, E. P. *Conflito e intersubjetividade em o ser e o nada de Sartre*. 2003. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza. 2003.
- AMARAL, Ana Maria. *Teatro de formas animadas: máscaras, bonecos, objetos*. São Paulo: Edusp, 1996.
- \_\_\_\_\_. *O ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos*. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2004.
- ANDERSEN, Hans Christian. A Rainha da neve. In: *Contos de Andersen*. Tradução de Guttorm Hanssen. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 263-299.
- \_\_\_\_\_. A sombra. In: In: Calvino, Ítalo (org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Cia das Letras, 2004. p. 285-297.
- ANDERSON, Miranda. Chaucer and the subject of the mirror. In: \_\_\_\_\_. *The book of the mirror: an interdisciplinary collection exploring the cultural story of the mirror*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2008. p. 70-79.
- ARISTÓTELES. *A arte poética*. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- ARNAUD-DUC, Nicole. As contradições do direito. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das mulheres – O século XIX*. Porto: Edições Afrontamento, 1991. p. 97-137.
- ASSIS, Machado. O espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana. In: \_\_\_\_\_. *Machado de Assis: contos, uma antologia*. Seleção, introdução e notas de John Gledson. Vol. 2. São Paulo: Cia das Letras, 1988. p. 401-410.
- \_\_\_\_\_. *Dom Casmurro*. São Paulo: FTD, 1991.
- AZEVEDO, Aluísio. Cadáveres Insepultos. In: \_\_\_\_\_. *Demônios*. São Paulo: Teixeira & Irmãos Editores, 1893. p. 101-131.
- BARBOSA, Marcio. *Espelho*. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/data1/autores/100/textosselecionadosatualizados2.pdf>. Acesso em 05/12/2012.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: ensaios sobre fotografias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDELAIRE, Charles. Retratos de amantes. In: \_\_\_\_\_. *Pequenos poemas em prosa*. Tradução de Gilson Maurity. Rio de Janeiro: Record, 2006.

BAUDRILLARD, Jean. *Senhas*. Tradução de Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. *Vida líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BELLI, Claudia Regina Pereira; MORAES, Taiza Mara Rauen. Dentro e fora dos espelhos: leituras do simbólico. *Revista Contrapontos*. Itajaí, V. 10, n. 3, set-dez 2010. p. 260-267. Disponível em: <http://www6.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2086>. Acesso em 21/11/2014.

BERARDINELLI, Cleonice. *Fernando Pessoa: outra vez te revejo*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2004.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. Nova edição revista e ampliada. São Paulo: Paulus, 2003.

BORBA, Francisco (org.). *Dicionário UNESP do português contemporâneo*. São Paulo: UNESP, 2004.

BEVOUIR, Simone. *Velhice II: As relações com o mundo*. São Paulo: DIFEL, 1990.

BEZERRA, Paulo. O laboratório do gênio (posfácio). In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O duplo: poema petersburguense*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2011. p. 237-248.

BORGES, Jorge Luis. O duplo. In: \_\_\_\_\_. *O livro dos seres imaginários*. São Paulo: Cia das Letras, 2007. p. 85-86.

\_\_\_\_\_. O outro. In: *O livro de areia*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Cia das Letras, 2009. p. 7-16.

\_\_\_\_\_. Ao espelho. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974. p. 1134.

BORNHEIM, G. *Sartre*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 1988. p. 65-87.

\_\_\_\_\_. *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.

- BRANDÃO, Junito de Souza. O mito de Narciso. In: \_\_\_\_\_. *Mitologia grega Volume II*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 173-190.
- BRANDÃO, Junito de Souza. Górgonas. In: \_\_\_\_\_. *Dicionário mítico-etimológico da Mitologia Grega Volume I A-I*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BRAVO, Nicole Fernandez. *Duplo*. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2000. p. 261-288.
- BRITO, Glauco F. de Sá. O espelho. In: \_\_\_\_\_. *Poesia reunida*. Curitiba: Secretaria de Estado de Cultura, 1997. p. 92-93.
- BUSSOLETI, Denise; GUARESHI, Pedrinho Arcides. A dupla face de Górgona: representações da alteridade na escrita de pesquisa da memória. In: *Revista Memória em rede*. v.3, n.8. Pelotas: Jan./Jun. 2013.
- CABRAL, Álvaro; NICK, Eva. *Dicionário técnico de psicologia*. SP: Cultrix, 2006.
- CALVINO, Italo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio*. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPOS, Álvaro de. *Poemas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- CANDIDO, Antônio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antônio Antônio [et al.]. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 53-80.
- CARRATÉ, Juan Bargalló. Hacia uma tipologia del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfoses. In: \_\_\_\_\_. (ed.). *Identidad y alteridade: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Alfar, 1994. p. 11-26.
- CARROL, Lewis. *Alice Edição Comentada*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas: Papirus, 1999.
- CASIMIRO, Ana Palmira Bittencourt Santos. *Tito Flávio Clemente* (Clemente de Alexandria). In: *HISTDBR 1986-2006: Navegando na história da educação brasileira*. Disponível em: <http://www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/t.html>. Acesso em 18/04/2014.
- CEIA, Carlos. Alteridade. In: \_\_\_\_\_. *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em: [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=541&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=541&Itemid=2). Acesso em 06/03/2014.
- CHAMISSO, Adelbert Von. *A história maravilhosa de Peter Schlemihl*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

- CHATMAN, Seymour. What novels can do that films can't (and vice-versa). In: MAST, Gerard; COHEN, Marshal; BRAUDY, Leo. *Film theory and criticism*. Oxford: Oxford University Press, 1992. p. 403-419.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, festos, formas, figuras, cores, números)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- CHRISTIE, Agatha. No fundo do espelho. In: \_\_\_\_\_. *Um acidente e outras histórias*. Tradução de Maria Morais Rego. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. p. 167-174.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. Dicionário de símbolos. Tradutor Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Moraes, 1984.
- CORTAZAR, Júlio. *Bestiário*. Buenos Aires: Sudamericana, 1985.
- COUTINHO, Afrânio. *Introdução à Literatura Brasileira*. 17 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- CRULS, Gastão. O espelho. In: PENTEADO, Jacob. *Obras primas do conto fantástico*. São Paulo: Martins Editora, 1966. p. 43-52.
- CUNHA, Carla. Duplo. In: CEIA, Carlos. *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em: [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=778&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=778&Itemid=2). Acesso em 07/03/2014.
- DANIEL, Mary Lou. *Mirroring Machado: Guimarães Rosa and Luiz Vilela*. In: *Hispania*, v. 72, n. 4, December 1989, p. 946-952. Disponível em: [http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/79117399329793384100080/p0000017.htm#I\\_51\\_](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/79117399329793384100080/p0000017.htm#I_51_) Acesso em 07/03/2014.
- DANTO, A. *As idéias de Sartre*. Trad. de James Amado. São Paulo: Cultrix, 1993.
- D'ÓNOFRIO, Salvatore. *Literatura Ocidental – Autores e obras fundamentais*. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2004.
- DOSTOIÉVSKI, Fiodor. *O duplo*. Tradução do russo de Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa: Editorial Presença, 2003.
- DUMOULIÉ, Camille. Medusa (a cabeça de). In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. p. 620-626.
- DUROZOL, Gérard; ROUSSEL, André. *Dicionário de filosofia*. Campinas: Papirus, 1983.
- ECO, Umberto. Sobre espelhos. In: \_\_\_\_\_. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 11-37.
- \_\_\_\_\_. *História da beleza*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

EMERSON, Ralph Waldo. Compensation. In: \_\_\_\_\_ *Complete work of Ralph Waldo Emerson*. Boston e Nova Iorque: Houghton Mifflin Company, 1903-21.

ERWERS, Hanns Heinz; BIOSCOP, Deutsche; RYE, Stella. *O estudante de praga*. Berlim, 1913. Filme de Stella Rye, direção de Hanns Heinz, produção de Deutsche Bioscop. Vídeo on-line. 56 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fj1K-R6FRPc>. Acesso em 21/11/2014.

ÉSQUILO. *Agamêmon*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

FAVRE, Yves-Alain. Narciso. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. p. 747-750.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FERREIRA, Franklin; MYATT, Alan. *Teologia Sistemática: uma análise histórica, bíblica e apologética para o contexto atual*. São Paulo: Vida Nova, 1997.

FILHO, Ciro Marcondes. *Televisão: a vida pelo vídeo*. São Paulo Moderna, 1988.

FLÚSSER, V. Do espelho. In: \_\_\_\_\_. *Ficções Filosóficas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998. p. 67-71.

FONSECA, Tony. The *doppelgänger*. In: JOSHI, S. T. (org). *Icons of horror and the supernatural: an encyclopedia of our worst nightmares*. vol. 1. Westport: Greenwood Press, 2007. p. 187-213.

FRANÇA, Julio. O insólito e seu duplo. In: GARCIA, Flavio; MOTTA, Marcus Alexandre (org.). *O insólito e seu duplo*. Coleção Clepsidra. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p. 7-14.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas*. Vol. 14. São Paulo: Cia das Letras, 2010. p. 329-376.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Acaso e repetição em psicanálise: uma introdução à teoria das pulsões*. 5 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade – Sexualidade, Amor e Erotismo nas Sociedade Modernas*. São Paulo: Editora UNESP, 1993.

GIL, José. Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro. In: SILVA, Tomas Tadeu (org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 165 a 184.

GILMORE, David D. *Monsters: evil beings, mythical beasts, and all manner of imaginary terror*. Philadelphia: Pennsylvania University Press, 2003.

GENETTE, Gerard. Complexo de Narciso. In: \_\_\_\_\_. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 23-30.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. 18 ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

GOGOL, Nikolai V. In: Calvino, Ítalo (org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Cia das Letras, 2004. p. 187-211.

GREGORY, Richard. Shaving a mirror with Ockham's Razor. In: ANDERSON, Miranda (org.). *The book of the mirror: na interdisciplinar collection exploring the cultural story of the mirror*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2008. p. 94-104.

GREENFIELD, Maria Q. *Gnose, alquimia e orfismo: o esoterismo do conto "A viagem" de Sophia de Mello Breyner Andresen*. Norderstedt: Books on Demand GmbH, 2010.

GRIMM, Jacob. Branca de neve. In: \_\_\_\_\_. *Contos dos irmãos Grimm*. Editado, selecionado, e prefaciado pela Dr. Clarissa Pinkola Estés. Trad. Lya Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. p. 33-41.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc, 2009.

GUIOMAR, Michel. *Principles d'une esthétique de la mort*. Paris, José Corti: 1967.

HADOT, Pierre. Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin. In: PONTALI, J (direction). *Narcisses*. Paris: Éditions Galimard, 1976. p. 148-149.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HATOUM, Milton. *Dois irmãos*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

HOFFMANN, Ernst. As aventuras da noite de São Silvestre. In: \_\_\_\_\_.; CHAMISSO, Adalbert; GOGOL; ANDERSEN, Hans Christian. *Contos dos homens sem sombra*. Trad. port. Manuel João Gomes. Lisboa: Editorial Estampa, 1984. Coletânea.

\_\_\_\_\_. O homem de areia. Trad. Claudia Cavalcanti. In: Moreira, Flávio (org.). *Os melhores contos fantásticos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. p. 75-106.

KALINA, Eduardo; SANTIAGO Kovadloff. *O dualismo: estudo sobre O Retrato de Dorian Gray*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

KIEFER, Charles. *Borges que amava Estela e outros duplos*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1995.

- KLEPPER, C. F. *The literature of the second self*. Tucson: The University of Arizona Press, 1972.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- JOURDE, Pierre; TORTONESE, Paolo. *Visages du double: um theme littéraire*. Paris: Nathan Université, 1996.
- LALANDE, André. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. Trad. Fátima Sá Correia et al. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- LAMAS, Berenice Sica. O duplo como representação da morte em conto de Júlio Cortázar. In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmos Alves (org.). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Sagra-Luzzato, 2000. p. 235-249.
- LEROUX, G. *O fantasma da Ópera*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 2010.
- LEOPOLDO e SILVA, Franklin. *Ética e literatura em Sartre: ensaios introdutórios*. São Paulo: UNESP, 2004.
- LEXIKON, Herder. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Cultrix, 1990.
- LISPECTOR, Clarice. *Onde Estivestes a Noite?*. São Paulo: Companhia do Livro, 1999.
- LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural em literatura*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- \_\_\_\_\_. The outsider. In: \_\_\_\_\_. *The call of Cthulhu and other weird stories*. London: Penguin Books, 1999. p. 43-49.
- \_\_\_\_\_. *O forasteiro*. Tradução de Renato Sutanna. Disponível em: <http://www.sitelovecraft.com/ficcao.html>. Acesso em: 07/07/2014. p. 1-4.
- \_\_\_\_\_. *Selected Letters (Vol. II)*. Sauk City, WI: Arkham House, 1965-1976.
- MACGREGOR, Neil. *A história do mundo em 100 objetos*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.
- MAGALHÃES, Célia. *Os monstros e a questão racial na narrativa modernista brasileira*. Belo Horizonte: UFMG Editora, 2003.
- MARTINHO, Cristina. *Articulações do duplo na literatura fantástica do século XIX*. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno09-04.html>. Acesso em: 07/07/2014.
- MAUPASSANT, Guy. In: \_\_\_\_\_. *Contos fantásticos – O Horla & outras histórias*. Porto Alegre: L&PM, 2011. p. 84-118.

MEDEIROS, Margarida. *Fotografia e narcisismo: o autorretrato contemporâneo*. Lisboa: Assíro & Alvim, 2000.

MEIRELES, Cecília. Mulher ao espelho. In: \_\_\_\_\_. *Flor de poemas*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira: 1972. p. 127.

\_\_\_\_\_. O homem e seu espelho. In: \_\_\_\_\_. *Janela aberta (Crônicas)*. 6ª ed. São Paulo: Moderna, 1983. p. 56-60.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmos Alves (org.). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Sagra-Luzzato, 2000. p. 111-123.

MELCHIOR-BONNET, Sabine. *The mirror: a history*. New York: Routledge, 2001.

MERLEAU-PONTY. O olho e o espírito. In: \_\_\_\_\_. *Textos escolhidos*. Tradução e notas de Marilena Chaui, Nelson Alfredo Aguiar, Pedro de Souza Moraes. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MOLTMANN, Jürgen. *Trindade e reino de Deus*. Petrópolis: Vozes, 2000.

MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Traduzido do inglês por Pedrinho A. Guareschi. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

MORA, José Ferrater. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Mira-Sintra: Publicações Europa-América, 1970.

\_\_\_\_\_. *O método 5 – a humanidade da humanidade: a identidade humana*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

\_\_\_\_\_. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Tradução de Luciano Trigo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MUECKE, D. C. *A ironia e o irônico*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NETO, Nefatalin Gonçalves. No princípio ... era o duplo. In: ALVAREZ, Gedra Ruiz; LOPONDO, Lílian (org.). *Leituras do duplo*. São Paulo: Universidade Mackenzie, 2011. p. 13-42.

OESTERREICH, Peter L. Irony. In: Encyclopedia of Rhetoric: e-reference edition. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxford-rhetoric.com/entry?entry=t223.e139>>. Acesso em: 25/11/2014.

OLIVEIRA, Bosco; OLIVEIRA, Ingrid Constant. *Mitologia e vivências humanas*. Rio de Janeiro: Wak Editora, 2009.



OLIVEIRA, Luiz Claudio Vieira de. O eu por detrás de mim: semiótica e psicanálise em Guimarães Rosa. In: MENDES, Belchior; OLIVEIRA, Luiz Claudio Vieira de. (org.). *A astúcia das palavras: ensaios sobre Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. p. 101-132.

OVIDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Bocage e introdução e notas de João Angelo Oliva Neto. São Paulo, Hedra, 2000.

PAIS, Álvaro. *Espelho dos reis (Speculum regum)*. Lisboa: Instituto de Alta Cultura, 1963.  
PÉLICIER, Yves. Le problématique du double. In: TROUBETZKOY, Wladimir. *La figure du double*. Paris: Didier, 1995. p. 125-139.

PENDERGRAST, Mark. *Mirror, mirror: a history of the human love affair with reflection*. New York: Basic Books, 2003.

PIVA, Luiz. *José Régio – o ser conflituoso: dualismo e estilo*. Porto: Brasília Editora, 1977.

PLATÃO. *O banquete*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

\_\_\_\_\_. *A República*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

PLATH, Sylvia. Espelho. In: \_\_\_\_\_. *Poemas*. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Mauricio Arruda Mendonça. São Paulo: Iluminuras, 2007. p. 27.

PLAUTO, *Os Menecmas*. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Os\\_Menecmos](http://pt.wikipedia.org/wiki/Os_Menecmos). Acesso em 01/09/2013.

\_\_\_\_\_. *O anfitrião*. Introdução, tradução do latim e notas de Carlos Alberto Louro Fonseca. Lisboa: Edições 70, 1993.

POE, Edgar Allan. William Wilson. In: \_\_\_\_\_. *Histórias extraordinárias*. Seleção, apresentação e tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cia das Letras, 2008. p. 234-253.  
PONTES, Carlos Gildemar. O espelho. In: \_\_\_\_\_. *A miragem do espelho*. João Pessoa: Editora Universitária (UFPB) / Prac Coex, 1988. p. 15-17.

QUINN, Edward. Irony. \_\_\_\_\_ In: *A dictionary of Literary and Thematic Terms*. New York: Facts on file, 2006. p. 222-223.

QUINTEIRO, Sílvia. Monstros: criança ou mo(n)stração?. *Dos Algarves – Revista da ESGHUAL*, Lisboa, n. 6, 2000, p. 27-32.

RANK, Otto. *O duplo*. Rio de Janeiro: Coeditora Brasílica, 1939.

RITCHER, Anne. Le metamorfoses du double. In: \_\_\_\_\_. (org.). *Histories du doublés: d'Hoffmann à Cortázar*. Bruxelles: Complexe, 1995. p. 7-23.

RITCHER, Jean Paul Friedrich. *Flower, fruit and thorn pieces; or the wedded life, death and marriage of Firmian Stanilaus Siebenkäs, parish advocate in the Burgh of Kubschnappel (a genuine thorn piece)*. Tradução do alemão por Alexander Ewing. London: George Bell and sons, 1897.

RODRIGUES, Rauer Ribeiro. O motivo do espelho em contos de Aluísio Azevedo, Machado de Assis, Guimarães Rosa e Luiz Vilela. In: NUÑEZ, Carlinda Fragale [et al.]. *História da literatura: práticas analíticas*. v. 2. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012. p. 154-176.

ROSA, João Guimarães. O espelho. In: \_\_\_\_\_. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. p. 113-120.

\_\_\_\_\_. Se eu seria personagem. In: \_\_\_\_\_. *Tutaméia*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 155-158.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antônio [et al.]. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 9-49.

ROSSET, Clement. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Tradução de José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SARAMAGO, José. *O homem duplicado*. 3ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada*. Petrópolis, Vozes, 2013.

\_\_\_\_\_. *Náusea*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

\_\_\_\_\_. *O existencialismo é um humanismo*. São Paulo, Abril Cultural, 1984. Coleção Os pensadores.

\_\_\_\_\_. *Entre quatro paredes*. Tradução de Alcione Araújo e Pedro Hussak. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

\_\_\_\_\_. *Un Théâtre de situations*. Paris: Gallimard, 1973.

SHAKESPEARE, William. *A comédia dos erros*. Tradução Bárbara Eliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SHELLEY. *Frankenstein*. 3ª ed. Trad. Miécio Araujo J. Honkis. Porto Alegre: L&PM, 1985.

SILVA, Maria Nilza da. A mulher negra. *Revista Espaço Acadêmico*, Londrina, Ano II, n. 22, 2003. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/022/22csilva.htm>. Acesso em 15/11/2014.

SIMÕES, João Manuel. Poema 22. In: \_\_\_\_\_. *Lira de Dom Quixote*. Curitiba: Lítero-Técnica, 1992. p. 23.

SPROUL, R. C.. *O que é a TRINDADE?*. São José dos Campos: Editora Fiel, 2013.

STAROBINSK, Jean. *A melancolia diante do espelho: três leituras de Baudelaire*. São Paulo: Editora 34, 2014.

STEVENSON, Robert Louis. O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde. In: \_\_\_\_\_. *O clube do suicídio e outras histórias*. Trad. de Andréa Rocha. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 149-248.

\_\_\_\_\_. Markheim. In: \_\_\_\_\_. *O clube do suicídio e outras histórias*. Tradução de Andréa Rocha. São Paulo: Cosacnaify, 2011. p. 249-274.

TCHEKOV, Anton. O espelho. In: \_\_\_\_\_. *Um caso de clínica médica*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editores, 1945. p. 141-147.

TROUBETZKOY, Wladimir. *L'ombre et la différence: le double in Europe*. Paris: Presses Universitaires de France, 1996.

VANDENBOS, Gary R. *Dicionário de psicologia*: American Psychological Association. Porto Alegre: Artmed, 2010.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia Antiga*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

\_\_\_\_\_. *A morte nos olhos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

\_\_\_\_\_. *O universo, os deuses, os homens*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. Sob os olhos do outro. In: \_\_\_\_\_. *Entre mito e política*. São Paulo, Edusp, 2001. p. 343-346.

VIEIRA, Padre Antonio. Sermão do demônio mudo. In: \_\_\_\_\_. *Sermões Volume III*. Porto: Leilo & Irmão Editores, s/d. p. 321-355.

VILELA, Luiz. Imagem. In: \_\_\_\_\_. *Tremor da terra*. São Paulo: Publifolha, 2003.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução de José Eduardo Ribeiro Moretzsohn. Clássicos Abril Coleções, v. 4. São Paulo: Abril, 2010.

\_\_\_\_\_. The birthday of the infant. In: \_\_\_\_\_. *The collected works of Oscar Wilde*. London: Wordsworth, 2007. p. 257-272.

WOOLF, Virginia. The lady in the looking glass: a reflection. In: \_\_\_\_\_. *The haunted house and other short stories* [Em linha]. Adelaide: The University of Adelaide Library, 2014. [Consult. 04 Nov. 2014]. Disponível em: <https://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91h/complete.html#chapter11>.

ZIMERMAN, Davi E. *Etimologia de termos psicanalíticos*. Porto Alegre: Artmed, 2012.

\_\_\_\_\_. *Vocabulário contemporâneo de Psicanálise*. Porto Alegre: Artmed, 2001.

\_\_\_\_\_. O espelho na teoria e prática psicanalítica. In: *Revista Brasileira de Psicanálise*, v. 25, p. 43-61, 1991.

ZOLA, Émile. Rentafoil. In: \_\_\_\_\_. *Dead men tell no tale and other stories*. London: Oneworld Classics, 2009. p. 15-22.

## APÊNDICES

## APÊNDICE A

“A dama no espelho: uma reflexão” (tradução nossa)

As pessoas não deviam deixar espelhos pendurados nas salas, nem talonários de cheques abertos ou cartas confessando algum crime odioso. Impossível as pessoas deixarem de se olhar, naquela tarde de verão, no longo espelho que pendia no salão. O acaso o pusera ali. Das profundezas do sofá na sala de visitas a pessoa via refletida no espelho italiano não somente a mesa de tampo de mármore em frente, como também um pedaço do jardim. Via-se um longo caminho relvado avançando entre barreiras de flores altas, até que, formando um ângulo, a borda dourada do espelho o suprimia.

A casa estava vazia, e a pessoa se sentiria, se fosse a única na sala de visitas, como um daqueles naturalistas que, recoberto de ervas e de folhas, fica observando as mais tímidas das criaturas – texugos, lontras, martins-pescadores – andarem à vontade, também eles invisíveis. Naquela tarde a sala estava cheia desses animais assustadiços, de luzes e de sombras, cortinas enfunadas, pétalas caindo - coisas que nunca aconteciam, ao que parece, se alguém estivesse olhando. A tranqüila sala do velho lar com seus tapetes e chaminé de pedra, suas estantes baixas e armários laqueados de vermelho e de dourado, enchia-se de tais criaturas noturnas. Elas chegavam piruetando no chão, pisando macio com os pés altos, e esses pormenores, mais as caudas desdobradas e os famintos bicos alusivos, os assemelhavam a um grupo de elefantes ou bando de flamingos cuja cor vermelho-pálida houvesse desbotado, ou de perus cujas caudas estivessem cobertas de prata. Havia também obscuros rubores e sombreamentos, como se uma tivesse de repente banhado o ar de púrpura; e as paixões, ódios, invejas e tristezas avançavam sobre a sala e a envolviam como um ser humano. Nada permaneceu igual durante dois segundos.

No entanto, de fora, o espelho refletia a mesa do salão, os girassóis, as flores batidas de sol, o caminho do jardim, de forma tão exata e tão estável que eles pareciam presos à sua realidade inescapável. O contraste era estranho - aqui, tudo em mutação, lá tudo em calma. Impossível deixar de olhar de um para o outro.

Nesse ínterim, estando as portas e janelas todas abertas por causa do calor, ouvia-se um perpétuo som de suspiro e suspensão, a voz do transitório e do perecível, parece, indo e vindo semelhante à respiração humana, enquanto no espelho as coisas haviam cessado de respirar e quietas jaziam no transe da imortalidade.

Meia hora atrás a dona da casa, Isabella Tyson, descera o caminho relvado, num leve vestido de verão, levando um cesto, e desaparecera, suprimida pela moldura dourada do espelho. Provavelmente fora para a parte baixa do jardim colher flores; ou, como parecia mais natural supor, colher alguma coisa leve e fantástica e folhada e trepadora, a clematite, ou um desses elegantes ramos de convólculo que serpeiam em feias paredes e irrompem aqui e ali em florações brancas e violetas. Ela recomendava o convólculo fantástico e trêmulo em vez da áster vertical, da zínia rija ou de suas próprias rosas ardentes acesas como lâmpadas nas estacas verticais das roseiras. A comparação mostrava o pouco que se sabia a seu respeito, depois de tantos anos; pois é impossível que uma mulher de carne e osso, de 55 ou 60 anos, fosse realmente uma grinalda ou uma gavinha. Tais comparações são muito sem sentido e superficiais - até cruéis, pois que chegam, como os convólculos, tremendo entre os olhos das pessoas e a verdade. Deve haver verdade; deve haver um muro. Contudo, era estranho que, após conhecê-la durante aqueles anos todos, não se pudesse dizer qual a verdade acerca de Isabella; ainda eram formuladas frases como aquela sobre o convólculo e a clematite. Quanto aos fatos, ela era solteira; rica; comprara a casa e acumulara pelas próprias

mãos – muitas vezes nos cantos mais ignotos do mundo e correndo grande risco de picadas venenosas e doenças orientais – os tapetes, as cadeiras, os armários que agora viviam sua vida noturna perante o olhar de qualquer um. Às vezes parecia que eles sabiam mais a respeito de Isabella do que nós, que neles sentávamos, neles escrevíamos, neles andávamos com muito cuidado, viríamos a saber. Em cada um daqueles armários havia muitas gavetas pequenas, e todas, quase com certeza tinham cartas atadas com laços de fitas, perfumadas com ramos de lavanda ou pétalas de rosa. Pois também era outro fato – se fatos era o que se pedia – que Isabella conheceria muita gente, tivera muitos amigos; e portanto, se alguém por audácia abrisse uma gaveta e lesse suas cartas, encontraria sinais de conflitos, de encontros marcados, de censuras pelos desencontros, longas cartas de intimidade e afeto, cartas violentas de ciúme e reprovação, terríveis palavras finais e de separação - pois todas aquelas entrevistas e encontros amorosos a nada levaram - ou seja, ela jamais casou, e no entanto, a julgar por uma indiferença em seu rosto, semelhante a uma máscara, ela passara 20 vezes mais pela paixão e pela experiência amorosa do que aqueles amores apregoados para que o mundo primeiro ouvisse. Sob a pressão dos pensamentos acerca de Isabella, a sala tornou-se mais escura e mais simbólica; os cantos pareciam ainda mais sombrios, as pernas das cadeiras e mesas mais delgadas e hieroglíficas.

De súbito, esses reflexos findaram violentamente e sem um som sequer. Uma grande forma preta assomou no espelho; borrou tudo, derramou na mesa um pacote de placas de mármore de veios róseos e cinzentos, e desapareceu. Mas o quadro ficou completamente alterado. Por um instante ele esteve irreconhecível, irracional e totalmente fora de foco. Não se podia relacionar aquelas placas a algum propósito humano. E, aos poucos, algum processo lógico se pôs a atuar sobre eles, começou a ordená-los e arranjá-los e os trouxe ao redil da experiência comum. Verificou-se afinal que não passavam de cartas. O agente trouxera a correspondência.

Lá ficaram, na mesa de tampo de mármore, todas cheias de luz e de cor, a princípio ostensivas e impermeáveis. Depois, causou estranheza ver que as cartas eram estendidas e dispostas, e juntas faziam parte do quadro, adquirindo aquela serenidade e imortalidade concedidas pelo espelho. Lá estavam, investidas de uma nova realidade e significação, e também de maior peso, como se fosse necessária uma formação para destacá-las da superfície da mesa. E, fantasia ou não, pareciam ter se transformado não apenas num punhado de cartas ocasionais, mas em chapas gravadas com a verdade eterna - se fosse possível lê-las saber-se-ia tudo que houvesse saber acerca de Isabella, sim, e da vida também. Os papéis dentro dos envelopes semelhantes a mármore deviam estar peçados de significados. Isabella entraria, pegaria as cartas uma a uma, bem devagar, abriria e leria cada uma com cuidado e palavra após palavra, e em seguida, soltando um profundo suspiro de compreensão, como se houvesse estado no fundo de tudo, Isabella rasgaria os envelopes em pedacinhos e ataria as cartas e fecharia a gaveta do armário, disposta que estava a esconder o que não queria que fosse descoberto.

O pensamento serviu como um desafio. Isabella não desejava ser conhecida – entretanto, não deveria mais escapar. Um absurdo, uma monstruosidade. Se ela ocultava tanto e sabia de tanta coisa, devia-se abri-la com o primeiro instrumento à mão. Devia-se fixar a mente em Isabella naquele exato instante. Devia-se pressioná-la. Devia-se recusar-se a ser dissuadido com ditos e feitos, tais como o momento produzia - com jantares e visitas e conversas polidas. Devia-se tentar imaginar-se no lugar dela. Tomada a frase em seu sentido literal, era fácil ver os sapatos que ela calçava, no jardim de baixo, naquele momento. Eram muito estreitos, compridos e estavam na moda - feitos com o mais macio e o mais flexível dos couros. A exemplo de tudo o que ela usava, os sapatos eram finos. E ela estaria em pé, embaixo da sebe alta, na parte inferior do jardim, levantando a tesoura atada ao punho para cortar uma flor morta, um

ramo excedente. O sol lhe banharia o rosto, os olhos; mas não, no momento crítico a mantilha de uma nuvem cobriu o sol, tornando duvidosa a expressão dos olhos dela – zombeteira ou meiga, vivaz ou embotada? Apenas se distinguia o esboço indeterminado de rosto belo um tanto pálido e que fitava o céu. Ela pensava, talvez, em encomendar uma rede nova para os morangos; que devia mandar flores à viúva de Johnson; que era tempo de sair de carro para ver os Hipplesley em sua nova casa. Seguramente eram estas as coisas de que ela falava ao jantar. Mas já estavam cansados das coisas de que ela falava ao jantar. Queriam descobrir o seu mais profundo estado de ser e transformá-lo em palavras, o estado que é para a mente o que a respiração é para o corpo, o que se chama felicidade ou infelicidade. À menção dessa palavra, tornou-se óbvio, certamente, que Isabella devia ser feliz. Era rica; era bem relacionada; tinha muitos amigos, viajava – comprava tapetes na Turquia e cântaros azuis no Irã. Caminhos de prazer abriam-se nesta e naquela direção, a partir de onde ela estivesse com a tesoura erguida para cortar os ramos trêmulos enquanto nuvens rendadas lhe velavam a face.

Com um rápido movimento da tesoura ela decepou o ramo da clematite, que caiu no chão. Ao cair, seguramente uma luz entrou também, seguramente se pôde penetrar um pouco mais no seu ser. O espírito de Isabella estava cheio de ternura e remorso... Cortar um ramo enorme entristeceu-a porque ele havia vivido, e a vida lhe era cara. Sim, e ao mesmo tempo a queda do ramo lhe sugeria como morrer, e toda a futilidade e evanescência das coisas. E, outra vez recolhendo este pensamento, com seu bom senso instantâneo, ela pensou que a vida a tratara bem; se tivesse de cair, era para ficar na terra e docemente fertilizar as raízes das violetas. Continuou a pensar desse modo. Sem formar um pensamento preciso - por ser uma dessas pessoas reticentes mantinha os pensamentos enredados em nuvens de silêncio -, ela estava cheia de pensamentos. O espírito de Isabella assemelhava-se a sua sala onde luzes avançavam e recuavam, chegavam com piruetas e pisavam macio, desdobravam as canelas e ficavam; e todo o ser de Isabella foi coberto, como a sala novamente, por uma nuvem de algum conhecimento profundo, algum remorso não mencionado, e ela encheu-se de gavetas fechadas, entupidas de cartas, tal e qual seus armários. Falar em 'arrombá-la' como se ela fosse uma ostra, utilizar apenas o mais belo e mais sutil e mais dócil dos instrumentos contra ela era uma impiedade, um absurdo. Devia-se imaginar – ei-la no espelho. Causou sobressalto.

A princípio ela estava tão longe que não se podia vê-la com clareza. Veio andando vacilante, endireitando uma rosa aqui, ali, levantando um cravo, para cheirá-lo, mas sem parar; e enquanto isso ela se tornava maior, cada vez maior no espelho, cada vez mais a pessoa em cuja mente se tentava entrar. Isabella era examinada aos poucos - ajustando-se às qualidades descobertas neste corpo visível. Havia o vestido verde-acinzentado, os sapatos de bico fino, o cesto e alguma coisa cintilante na sua garganta. Ela se aproximou tão gradualmente que não pareceu desarranjar o contorno no vidro, mas somente trazer um novo elemento que se movia de leve e alterava os outros objetos, como quem pede cortesmente espaço para Isabella. E as cartas e a mesa e o caminho relvado e os girassóis à espera no espelho separaram-se e abriram-se de modo a que ela pudesse ser recebida entre eles. Afinal, ei-la ali, no salão. Deteve-se. Ela parou em pé junto à mesa. Ela parou completamente imóvel. De imediato o espelho começou a verter sobre ela uma luz que parecia pregá-la; que parecia um ácido que corrói o não-essencial e o superficial e deixa apenas a verdade. Era um espetáculo encantador. Tudo imanava de Isabella – nuvens, vestidos, cesto, diamante -, tudo o que fora chamado de planta rasteira e convólculo. Eis a dura parede embaixo. Eis a própria mulher. Ela se erguia nua naquela luz impiedosa. E nada havia. Isabella estava completamente vazia. Não tinha pensamentos. Não tinha amigos. Não cuidava de ninguém. Quanto às cartas, eram todas contas. E enquanto ali estava, velha e angulosa, jaspeada e coberta de rugas, com o seu nariz arrebitado e o pescoço vincado, ela



sequer se deu ao trabalho de abri-las.

As pessoas não deviam pendurar espelhos nas suas salas.

## **ANEXOS**

## ANEXO A

## “O Espelho”, de Anton Tchekov

Com os olhos cansados e semicerrados, sentada em seu quarto, na véspera do Ano Novo, a jovem e linda filha de um general aposentado, que sonha noite e dia com o casamento, se olha no seu espelho. Está pálida, nervosa, e imóvel como o espelho<sup>77</sup>.

A perspectiva falsa formada entre as quatro paredes e que se parecia com um corredor sem fim, o número incalculável de velas, o reflexo de seu rosto, tudo se confundiu em uma névoa semelhante a um mar cinzento, infinito, que ondula, arrebatada e algumas vezes se acende como que incendiado ... Examinando os olhos imóveis e a bota aberta da jovem é difícil dizer se está dormindo ou acordada; mas entretanto ela vê.

No início vê apenas o sorriso e a expressão doce, cheia de encanto, dos olhos de alguém; depois naquele marasmo móbil, se desenham os contornos de uma cabeça, de um rosto, sobrancelhas e barba: é *e/le*, o noivo, objeto de longos sonhos e imensas esperanças.

O noivo, para Nelly é tudo: sentido da vida, felicidade pessoal, futuro, destino... Fora de seu círculo está apenas um fundo acinzentado, a escuridão, o vazio o incompreensível. Portanto não é surpreendente que Nelly vendo na sua frente uma linda cabeça a sorri-lhe carinhosamente, ressinta as delícias, a alucinação inexplicavelmente doce que não podem exprimir nem a voz, nem a pena. Em seguida ouve sua voz, imagina-se vivendo ao seu lado sob um mesmo teto, pensa em sua vida entrelaçada com a dele. Naquele fundo acinzentado, meses, anos passam e Nelly vê todas as minúcias de seu futuro.

Naquele fundo acinzentado quadros desfilam um após o outro. Nelly vê-se em uma fria noite de inverno chamando apressadamente o médico Stepane Loukitch. Por detrás da porta um cão late preguiçosamente. As janelas são negras. E em volta uma profunda calma.

– Em nome do céu, em nome do céu! – murmura Nelly.

Enfim a fechadura range e Nelly vê na sua frente a cozinheira do médico.

– O doutor está em casa?

– Está dormindo... – sussurra a cozinheira como que temendo acordar o seu mestre.

Acaba de entrar neste instante. Tratava da epidemia e proibiu-me de acordá-lo.

Mas Nelly não ouve o que a empregada diz. Afastando-a com a mão, atira-se para cima louca pelo apartamento adentro. Depois de procurar em várias peças, derrubando duas ou três carteiras, encontra por fim o quarto do doutor.

Stepane Loukitch está deitado sobre a cama completamente vestido. Assopra sobre a sua mão fazendo um bico com os lábios. Perto dele está uma lamparina muito fraca. Nelly sem dizer uma palavra atira-se sobre uma cadeira e começa a chorar. Chora amargamente e treme das cabeças aos pés.

– Meu ... marido está doente! – consegue articular por fim.

O médico continua calado. Levanta-se lentamente, sustenta a cabeça com o cotovelo e olha para a visitante com os olhos sonolentos, fixos.

– Meu marido está doente!, – recomeça Nelly reprimindo os soluços – Em nome do céu, venha! ... Depressa, o mais depressa possível!

– Hein?... – geme o médico.

– Venha! Agora mesmo! Senão ... senão ... é horrível dizer esta frase ... E nome do céu!

E Nelly, pálida, extenuada, engolindo as lágrimas, esbaforida, conta a doença súbita de seu marido e o medo que ela teve... Sua aflição comoveria até uma pedra, mas o doutor olha-a sem mexer-se e continua a soprar a palma de sua mão.

<sup>77</sup> Na semana de Natal e na de Reis as jovens procuram conhecer o seu futuro e especialmente o seu futuro matrimonial. Empregam para isso todos os meios possíveis. A maneira empregada neste exemplo, no nosso folklore se chama “o espelho da meia-noite”. Consiste em fixar-se em um espelho colocado na frente da pessoa que se reflete exatamente em outro espelho colocado paralelamente atrás da pessoa.

– Amanhã irei, – promete ele.

– Impossível! – exclama Nelly fora de si. Tenho certeza de que meu marido está com tifo. É preciso socorrê-lo imediatamente! Precisamos de seus conhecimentos nesse mesmo instante!

– Eu ... eu acabei de chegar... – balbucia o médico. – Passei três dias socorrendo os que escaparam à epidemia. Estou extenuado, doente também ... Absolutamente não posso! Absolutamente!... Eu ... eu também contrai a doença... Isso mesmo!

E o doutor coloca por debaixo dos olhos de Nelly um termômetro marcando a temperatura máxima.

– Estou com quase quarenta... Absolutamente não posso! Eu ... nem sequer posso sentar-me... Desculpe-me, vou deitar...

O médico se deita.

– Mas eu lhe suplico, doutor! – gemeu Nelly completamente desesperada. – Eu lhe suplico! Ajude-me em nome dos céus! Reúna todas as suas forças e partamos...Será bem pago, doutor...

– Meu Deus.. mas eu já lhe disse... Oh!

Nelly levanta-se e caminha nervosamente pelo quarto... Quer explicar ao médico... persuadi-lo... Pensa que se o médico soubesse quanto seu marido lhe é caro, esqueceria o cansaço e a doença. Mas onde encontrar as palavras para exprimir seu pensamento?

– Por que não procura o médico “zemstvo” ... – disse Stepane Loukitch.

– Impossível! ... Mora a vinte e cinco quilômetros daqui e o tempo está passando. Meus cavalos não aguentarão a caminhada. De minha casa até aqui a distância é de quarenta quilômetros e até a casa do outro médico é mais ou menos a mesma coisa ... Não, é impossível! Venha, Stepane Loukitch! Peça-lhe um milagre. Por favor! Tenha piedade!

– Isso passa dos limites! ... Uma criatura está com febre ... sente a cabeça pesada... e ela não compreende... Não posso! Deixe-me em paz!

– Mas é preciso que venha! Não pode negar! É muito egoísmo de sua parte! O homem deve sacrificar a vida pelo próximo, e o senhor ... o senhor se recusa a isso. Queixar-me-ei no tribunal!

Nelly sente que diz coisas injuriosas e injustas, mas para salvar o seu marido está disposta a esquecer a lógica, o tato e a compaixão... Em resposta à ameaça o médico bebe avidamente um copo de água fria... Nelly recomeça a suas súplicas, apela para a piedade como a última das mendigas... Por fim o médico cede... Levanta-se lentamente, suspira, geme e procura seu casaco.

Eis o seu casaco! – diz Nelly ajudando-o a vestir-se. – Permita-me que lhe ajude... Pronto... Venha... Eu lhe pagarei regamente... E ficarei agradecida para o resto de meus dias...

Mas que tormento!... O médico depois de ter vestido o casaco, novamente se deita ... Nelly o arranca da cama e o arrasta para a sala contigua ... Recomeça então uma expectativa dolorosa com o manejo das galochas, do sobretudo...

Por fim Nelly vê-se sentada na carruagem e a seu lado está o médico...

Resta apenas vencer os quarenta quilômetros para que seu marido seja medicado... A escuridão envolve a terra. Não se vê um palmo adiante do nariz... Um vento de inverno, gélido, sopra sem cessar... As rodas giram por cima de pedaços de gelo. O cocheiro para a cada instante perguntando o caminho a seguir.

Nelly e o médico não dizem uma só palavra durante todo o caminho... São terrivelmente açoitados pelo vento, não sentem nem frio nem o vento lhes penetrando nos ossos...

– Chicoteie! Chicoteie!... – grita Nelly para o cocheiro.

Pelas cinco horas da manhã os cavalos extenuados entram no pátio. – Por fim está na sua casa.

– Espere... – disse para Stepane Loukitch enquanto o ajuda a sentar- no sofá da sala de jantar – Descanse um pouco enquanto vou ver como meu marido está passando.

Um minuto mais tarde, ao voltar do quarto de seu marido, ela encontra o médico deitado. Estendido no sofá, murmura qualquer coisa.

– Venha, doutor, por favor... Doutor!  
– Como?... – responde o médico – Pergunte a Dômina.  
– Que está dizendo?  
– Disseram na assembleia ... Vlassov afirmou. Do que se trata? O quê?... E Nelly se convence apavorada de que o médico delira da mesma forma que seu marido. Que fazer? ]  
“Ir buscar o médico *zemstvo!*” decidiu.

E é novamente a escuridão, o vento gélido, penetrante, os caminhos gelados. Sofre corporal e moralmente e para compensar os sofrimentos a natureza tão enganadora não dispõe de nenhuma ilusão. É melhor ficar solteira que reviver uma noite como aquela, pensa Nelly

Naquele fundo cinzento vê que seu marido em todas as primaveras procura arranjar dinheiro para pagar os interesses do banco ou a hipoteca de uma propriedade sua. Não dorme mais e não a deixa dormir e todos os dois cansando-se de pensar procuram evitar a visita de credores.

Vê seus filhos. E o pavor contínuo dos resfriados, da escarlatina, da difteria, das notas baixas, da separação ... De cinco filhos é certo que ao menos um morrerá...

O fundo acinzentado não está isento de mortes. A mulher e o marido não podem morrer ao mesmo tempo. Um dos dois terá forçosamente que assistir ao enterro do companheiro. E Nelly vê seu marido morrer...

Aquela horrível desgraça se apresenta aos seus olhos em todas as suas minúcias. Vê o caixão, as velas, o sacristão e até mesmo os traços que o velório deixou no quarto.

Por que? Por que tudo isso? – pergunta para si mesma considerando o rosto de seu marido morto. E todo o desenvolvimento de sua vida em comum com seu marido lhe parece apenas o prefácio estúpido e vão daquela morte.

Qualquer coisa escorrega das mãos de Nelly e cai no tapete. Ela estremece, abre desmesuradamente os olhos. Vê um dos espelhos a seus pés; o outro continua sobre a mesa. Olha-se naquele espelho e vê refletido seu rosto pálido e molhado de lágrimas. Não há mais fundo cinzento...

“Tenho a impressão que adormeci...”, pensa suspirando profundamente.

## ANEXO B

## “Cadáveres insepultos”, de Aluisio Azevedo

Havia nada menos de trinta e cinco anos que eu deixara a minha província natal, quando lá tornei pela primeira vez.

Trinta e cinco anos! Quantas voltas não dera o mundo durante essa longa ausência!. Quantas transformações não se operaram dentro e fora de mim!. Quantos sonhos abortados depois que eu de lá partira! Quanta felicidade perdida para sempre! Quantas e quantas saudades das minhas primitivas desgraças!

Ah, meus amigos! definitivamente, a melhor posição social não vale a mais insignificante das nossas ilusões de moço ! Ao separar-me da família, tinha por único capital os meus ricos dezoito anos, uma bela saúde, urna bonita figura, em dinheiro cem mil réis apenas,— mas uma incalculável fortuna em aspirações da melhor espécie.

Confiava em mim próprio mais do que em Deus! Supunha-me convictamente predestinado ao papel mais glorioso deste século, e sentia-me deveras capaz de conquistar o mundo inteiro só com o meu talento.

O meu talento ! Tem graça!

Não levei muito tempo para desconfiar dele; e tais foram as consequências dessa desconfiança, que acabei profundamente convencido de que ele nunca existira.

Os primeiros dias de fome no Rio de Janeiro fizeram-me adiar para mais tarde os meus grandes projetos de conquista, e atiraram comigo e com os meus sonhos nos fundos poeirentos de um jornal, onde, me diante quarenta mil réis por mês, revi provas durante meio ano, das sete ás dez da noite.

Nas horas de sol cultivava a musa e as mulheres, e procurava emprego mais rendoso.

Como este, porém, não viesse logo? Apesar das muitas barretadas que fiz ás influencias políticas d'essa época, desembestei a dar lições de português e francês por algumas casas particulares e arranjei empregar-me num colégio de rapazes, onde me davam almoço e jantar nos dias úteis e um magro ordenadinho, que me chegava mal para os charutos e para o vicio dos livros, pois que as minhas pretensões literárias em nada até então se tinham enfraquecido.

A força de publicar versos e pequenos contos amorosos, escorreguei da mesa da revisão para a mesa da redação da folha, a principio como simples noticiarista, mas depois, graças ao meu gênio afoito, fui simultaneamente cronista, tradutor do romance rodapé e redator dos debates da câmara.

Arranjava, benza-me Deus! tudo isso muito mal alinhavado, porém, tal era o meu jeito para lisonjear aos que me podiam servir em alguma cousa, que um conselheiro palerma, rico e vaidoso, enternecido com o que eu disse a seu favor em um artigo do fundo especial, ajudou-me a fazer os preparatórios para a instrução pública e mandou-me para S. Paulo estudar direito.

Fui e matriculei-me.

Seguiu-se então para mim uma temporada difícil, uma temporada de expedientes, de dinheiros emprestados, de privações de toda a espécie, porque o meu protetor do acaso faleceu pouco depois, sem deixar testamento.

Mas, o grande caso ó que me formei aos vinte e cinco anos e, ato continuo, pedi em matrimônio a moça a quem mais namorei durante o curso.

Era feia, vesga e mal feita de corpo. Não podia inspirar amor a ninguém; mas trazia oitenta contos de reis, e isso me convinha.

Não obstante, a família negou-ma tenazmente, e eu tive, de acordo com a vesga, que me adorava, de tirá-la de casa por justiça.

Casamo-nos, e, pouco depois, reconciliamo-nos com os parentes. Uns imbecis todos eles!

Em seguida mudei-me de novo para a corte; meti-me na política; fiz-me conservador, e adulei quanto pude o monarca, a despeito das ideais republicanas, que em S. Paulo preguei pela imprensa e pela tribuna.

Tratei logo de fundar um jornal do meu partido e, com franqueza o confesso, persegui, sem dó nem lealdade, os meus ex-correligionários e os meus adversários liberais. Servi-me de todas as armas da intriga para sobressair e ganhar popularidade; menti, caluniei aqueles que me poderiam fazer sombra; desmoralizei quanto pude os que me não admiravam, ou não fingiam admirar-me, e procurei inutilizar principalmente os moços de talento que surgiam, porque neles enxergava os meus futuros inimigos.

Afinal, depois de três anos de ginastica na imprensa, tendo já obtido do governo certa concessão, que negocieei por mais do que esperava; condecorado e em caminho de apanhar um título, lancei as vistas para a câmara dos deputados e cabalei sem descansar, intrigando de novo a Deus e ao mundo, gastando forte, mas conseguindo, ao cabo da campanha, sair eleito por um distrito que eu nem se quer visitei.

Por essa ocasião morreu-me a esposa, deixando-me uma filhinha, a quem, apesar de estremece-la sinceramente, tive de confiar aos cuidados de estranhos.

No fim do meu quatriênio, um amigo político, encarregado pelo imperador de organizar novo gabinete, ofereceu-me a pasta da marinha.

Nada entendia dos interesses desse ministério, mas aceitei com entusiasmo o honroso convite e juro que, até hoje, nenhum ministro foi mais ativo e mais honesto do que eu, pelo menos na aparência. Disseram, é verdade, alguns contrários, que enriqueci com a advocacia administrativa, mas ora! que valor podia inspirar semelhante acusação, se ninguém se queixou nunca de ter sido lesado por mim e se ninguém seria capaz de provar as maroteiras que me atribuíam ?

Não! não procurei atrair as correntes da fortuna ; foi a fortuna que se atirou para meu lado e alagou-me nas suas águas benéficas.

Devia ter fugido? Quem é tolo pede a Deus que o mate, porque é indigno da vida!

Uma vez rico, fiz-me visconde e aos quarenta anos, meu nome figurava na lista tríplice de senador, esperando a quase certa escolha de Sua Majestade, que, alheio á maledicência dos meus colegas, continuava a ver em mim um patriota zeloso e honestíssimo:

Bom velho! Todavia, nunca mais fui ministro e não o deploro.

Como tinha bastante dinheiro, viajei a Europa e parte da América, voltando d'esse passeio com um livro de impressões, que me valeu no Brasil a fama de literato de fina tempera, posto que bem poucas pessoas se dessem ao trabalho de lê-lo.

O livro era dedicado ao Imperador e trazia uma carta de Victor Hugo, em francês.

No Rio de Janeiro recebi com' enorme surpresa, a noticia de que um tio meu, falecido na província, instituía-me seu principal herdeiro.

Estranhei o facto, porque esse parente nunca se lembrara de fazer-me bem, enquanto precisei do seu auxilio. Por várias vezes escrevi-lhe de S. Paulo, pedindo-lhe socorro, quando eu vivia com o estômago vazio e com os sapatos rotos; o miserável não respondeu a nenhuma das cartas, seladas sabe Deus com que sacrifício! Por ocasião da minha vinda para o sul — lembro-me disso como se houvera sido ontem — minha pobre mãe, coitada, cheia de necessidades, viúva, devorada de desgostos, e sofrendo principalmente por ter de separar-se de mim, foi e mais eu, á casa dele, pedir-lhe que me ajudasse com uma mesadinha qualquer, uma mesada pequena ; o unhas de fome negou-se logo, queixando-se quase a chorar, de que os seus negócios iam muito mal, e contentou-se em atirar-me uma esmola de dez mil réis. Anos depois, quando, sem dar-me tempo de ser bom filho, partiu d'este mundo aquela santa, os antigos camaradas de meu pai tiveram de quotizar-se para pagar um caixão e um padre, sem o que o misero cadáver teria ido para o cemitério dentro do carro da misericórdia.

E eis que agora esteirava a besta, deixando-me cinquenta contos em ações, dois prédios e uma fazendola com um punhado de escravos.

O diabo que lhe falasse n'alma!

Foi nestas condições que voltei ao lugar do meu nascimento, trinta e cinco anos depois de lá ter saído.

la recolher uma herança e repousar um pouco.

Imagine-se que esplendida recepção não me fizeram.

Bondes fretados, embandeiramento pela rua, musica, foguetes, vivas, abraços, flores atiradas da janela sobre minha cabeça, discursos e discursos que era um horror, porque a gloriosa província, que teve a honra de me dar ao mundo, é uma das mais temíveis para esse gênero de flagelo.

Em volta do meu nome, ou do meu titulo, fervia sincero entusiasmo. Ninguém os expunha, quer em publico, quer em simples conversa particular; fosse de boca, fosse por escrito, sem atrelá-los aos mais brilhantes e bonitos adjetivos: eu era o ilustre — o festejado — o laureado — o querido — o talentoso — o bom — o generoso—o leal — o adorável—o virtuoso — o insigne — o nobre—o inexcedível — o genial! Homens e mulheres, crianças e velhos, todos me sorriam; todos procuravam agradar-me; todos procuravam fazer-me bem; todos me adulavam!

Sim! Agora, que eu já não precisava de pessoa alguma, estavam todos mais que dispostos a trocar a última camisa por uma rosa, que este seu criado, de passagem, calcaria aos pés, indiferentemente.

Durante os primeiros dias choveram-me convites e presentes de todos os cantos e recantos da província. Os ricos mandavam-me parelhas de cavalos estimados, joias de alto preço, valiosos objetos d'arte, raridades preciosas e antiquíssimas, velhas porcelana consagradas pelo tempo, e quadros que tinham historia. Os pobres, esses, coitados! Davam-me versos, flores, frutas, passarinhos e aves, trabalhos de paciência, chinelas bordadas pelas filhas solteiras, gorros de veludo cosidos á mão, bengalas das mais esquisitas madeiras da província; a que tudo eu retribuía com dinheiro, dinheiro puro, sem disfarces de mimo ou de empréstimo; dinheiro cru, como os chorados dez mil réis, com que o meu detestável tio respondeu às sagradas lagrimas de minha mãe.

Bem percebia, cá comigo, que semelhante modo de corresponder á fineza dos pobres diabos era-lhes constrangedor e humilhante. Eles não queriam o meu dinheiro; queriam a minha estima e o meu reconhecimento. Eu, porém, é que não estava absolutamente disposto a dever nada a ninguém.

Aos ricos indenizava dos seus mimos com esplendidas festas e brindes encomiásticos; aos outros pagava à boca do cofre, para não ter de recebê-los em minhas salas; o que, vamos e venhamos! Seria incômodo, pois a pobreza é cousa muito respeitável, e eu já me tinha desabituaado de respeitar tudo que não fosse a minha própria pessoa.

Isto não impedia, está claro, que continuassem a venerar-me com a mesma dedicação e com a mesma sinceridade. E, no entanto, ah, homens ! homens! em minha grande vida eu nada fizera, nem procurara fazer, por toda aquela gente! Nada me deviam, nada!

Eu não era, tão pouco, um d'esses gênios gloriosos, aos quais a parva humanidade, para fazer-se ainda menor do que é, adora de joelhos, servilmente, só porque eles tiveram a ventura de nascer gênios ; não era também um santo, um desses mártires endeusados à força de penitencia e sacrificios de boca; não era igualmente um bravo, cujo heroísmo houvesse vingado os brios da pátria; não era sequer um benemérito da minha província porque jamais gastara com ela um vintém ou um minuto de trabalho. O meu próprio livro de impressões de viagem, que arranjei com o fim exclusivo de acrescentar à minha nomeada certo prestígio que lhe faltava, não era meu; era um apanhado de notas, que fui colhendo daqui e dali, ora num volume, ora numa palestra, ora num artigo de jornal. Meu, verdadeiramente meu, nada havia lá dentro, porque, franqueza! Franqueza! Nunca descobri ou encontrei em mim um pensamento novo; nunca tive uma ideia original; nunca inventei a cousa mais insignificante ; nunca andei afinal, senão pelos caminhos já batidos e explorados por todo o mundo.

Sim! Sim! Nunca me arrisquei por veredas desconhecidas, e nisso consistia justamente o segredo das minhas fáceis vitórias. Foi por isso, e só por isso, que jamais encontrei obstáculos na minha carreira e avancei sempre, cada vez mais feliz.



Feliz!

Ah! eis ao justo o que eu me supunha, e o que eu então era com efeito. Um homem feliz, e nada mais ; um homem feliz em toda a sedutora extensão da palavra!

Ora, como a felicidade é tudo, eu julgava ter tudo!

E como não? Quem não está disposto a servir aos mimalhos da sorte? A humanidade, coerente na sua perversa mesquinhez, ama os venturosos e tem horror aos desgraçados. Tudo neste mundo se perdoa, menos a infelicidade ; nenhum crime é tão feio e tão repugnante como a miséria; nenhum criminoso é tão abjeto como o necessitado, porque a necessidade é, de todos os delitos, o mais ridículo e o mais incômodo para o próximo. Sem dinheiro não se pôde ser um homem sério ; não se pôde ter caráter, nem coração; a bondade é um prazer dispendioso, a liberalidade é um luxo dos ricos. Para ser bom amigo, ou bom filho, ou bom pai, ou bom marido, ou simplesmente bom homem, é indispensável que a bolsa corresponda às fraquezas da alma, e a bolsa nem sempre pode corresponder a semelhante coisa.

Eu, por conseguinte, era o melhor dos filhos da minha província, porque era o mais gastado.

Meu ouro benfazejo comprou, por pechincha, muita lagrima de gratidão legítima; provocou muita simpatia desinteressada; levantou as pontas de muito sorriso verdadeiro.

Pois se eu era tão bom!

E era-o de cara alegre, sem fazer sacrifícios, sem alterar, em nada absolutamente, o meu bem estar e a minha preciosa saúde.

Oh! nenhum prazer é tão voluptuoso como o da esmola, quando se tem tanto, que chegue a sobrar para os outros.

Amavam-me de todos os modos. Vários pães, sem esperança aliás de gozar do meu dinheiro, empurravam para junto de mim, com as mãos tremulas, formosas filhas, tesouros de vinte anos oferecidos á gula dos meus cinquenta e tantos; eu, porém, fazia-me desentendido, sem nenhuma disposição de sair da minha cômoda viuvez, porque uma esposa moça seria um perigo, e lá para aturar mulher velha também não me achava muito resolvido. O melhor, pois, era ficar como estava e ir gozando tacitamente o prazer de ser desejado.

Todavia, dos meus parentes só uma irmã restava, a mais nova, e essa casada com um fazendeiro e preza ao destino de quatro filhos e ao estado reumático do marido, que a trazia sempre ocupada a fazer mezinhas e aquecer flanelas.

Fui visitá-la, e entristeci quando entrei no quarto de meu cunhado. Achei-os a ambos completamente transformados e velhos; não reconheceria minha irmã se a encontrasse na rua.

Pela primeira vez um sopro frio, de desconsolo, invadiu-me a alma, pungindo-a com um princípio de medo da solidão.

Maldita fosse a família!

Mas, e se eu ficasse também assim, doente, atirado ao fundo de uma cama, e sem ter quem se desvelasse pelas minhas dores ?...

Pensei então na pequena, em minha filha, a quem, sempre absorvido pela política, vira bem poucas vezes e só de passagem. Estava já mulher e, alguns dias antes da minha partida para a província, um diplomata argentino pedira-ma em casamento e eu prometi dar-lha quando voltasse.

Não podia, pois, contar com ela. Tais raciocínios, assim também a presença de minha irmã, trouxeram-me nitidamente á memória a lembrança da minha mocidade, antes da ida para o sul.

E um retrocesso de saudades operou-se no meu espirito, também pela primeira vez.

Ah! Naquele bom tempo eu não trazia como agora a desconfiança desembainhada contra todos os que se aproximavam de mim, procurando agradar-me! Naquele tempo só me buscavam os atraídos pelos meus dotes pessoas, porque eu só isso possuía neste mundo. Os outros, os práticos, as pessoas sérias e graves, que nos consideram apenas pela nossa posição social, esses me evitavam, porque, ainda mesmo que lhes não pedisse nada, em nada também lhes poderia servir.

Mas, que me importava então semelhante julgamento, se as moças, as belas despreocupadas com o dinheiro, preferiam-me na minha qualidade de bom par de valsas, de rapaz bonito, e emérito cantor de modinhas ao violão e ao piano?

E a graça é que, nesse tempo, cheguei a amar, como nunca mais amei depois em minha vida.

Foi um romancete dos dezessete anos. Ah! como naquela época meu coração era tão puro! —Vi-a uma vez em casa da família ; chamava-se Alice. Namoramo-nos. Principiei logo a frequentar a casa; depois tivemos entrevistas no fundo do quintal, debaixo de um caramanchão de jasmins. Fiz-lhe tremulo, com as suas mãozinhas entre as minhas, a confissão do meu amor; ela abaixou os olhos, enrubescendo, e, toda confusa, toda medrosa, jurou, balbuciando como n'um sonho, que só a mim queria por toda a vida e só a mim aceitaria por esposo.

E, no entanto, parti para o Rio de Janeiro, sem ao menos, lhe dizer adeus, porque Alice n'essa ocasião estava fora da cidade. Mas, por muito tempo, nos meus sonhos romanescos da pobreza, quando eu supunha ainda que tinha talento; e depois, nas amargas decepções das minhas vitórias sem mérito, a sua querida imagem, graciosa e casta, vinha alegrar a sombria aridez dos meus desconsolos com a brancura das suas azas de donzela, como a pomba alva, e mimosa vai às vezes pousar na enegrecida torre de uma velha igreja abandonada.

Amigo desmemoriado e ingrato que és tu, meu pobre coração! Só três meses depois da minha estada de volta á província — três meses! Te lembraste de Alice!

E achaste-a de novo, perjuro! Achaste-a, de momoria, na amargura da tua velha saudade, como no fundo de um venturoso sonho extinto! Achaste-a, a fitar-me ainda do passado, com os seus grandes olhos negros, inocentes e amorosos. Achaste-a, que meus lábios ainda sentiram a doce impressão da pequenina boca de criança que os beijou n'outro tempo ! Achaste-a, que em minha alma respirou ainda o delicado aroma, que eu nela adivinhava d'antes, como se adivinha no botão, de rosa o perfume que terá a flor uma vez desabrochando.

Ah! Semelhantes recordações impressionaram-me bastante! Impressionaram-me tanto que todas as vezes que me achava em sociedade, meus olhos instintivamente procuravam no grupo das damas alguma que me desse ideia da formosa criatura, por quem meu coração gemeu a primeira nota de amor.

Nada! Nada! Todas elas estavam muito longe de lembrar aquela graça meiga e despreziosa, aquela formosura tranquila, aquela doce meiguice, humilde, quase infantil, que minha alma de moço havia contemplado em Alice, quando eu nada mais era que um pobre diabo, sem proteção e sem futuro previsto. Em nenhum daqueles olhos que me cobiçavam, em nenhum daqueles sorrisos que me seguiam nas salas, encontrei uma única centelha daquele amor, que eu vira outrora nos olhos dela, tão natural, tão virgem e tão sincero!

Mas uma noite, no palácio do presidente, por ocasião de um baile que me era oferecido, ruminava a minha incurável saudade ao fundo de uma janela, quando notei, que viera colocar-se ao meu lado uma senhora gorda, idosa e respeitável.

Aprumei-me logo, vergando-me galantemente, de claque em punho, e, antes de achar tempo para dizer qualquer banalidade de cortesia, reparei que ela me fitava com estranha insistência.

Tive um sobressalto. O coração bateu-me com mais força. Entre nós dois cavou-se um profundo silencio, frio como a velhice.

Continuamos a encarar-nos.

Depois, voltando pouco a pouco do meu abalo, foi-se-me acordando a memória defronte daquela triste e cansada fisionomia, que ali me fitava obstinadamente, como se me espreitasse por detrás da vida, por detrás da verdade, meio oculta nas quietas e duvidosas sombras do passado.

E reunindo, como depois de um naufrágio, os destroços daquela beleza, que já não existia senão no meu coração e na minha saudade, balbuciei com os lábios trêmulos e os olhos húmidos:

— Alice!

Elas sorriu tristemente, e conservou-se muda.

No fim de algum tempo, suspirou, e disse-me que supunha eu não mais a reconhecesse.

Aproximamo-nos um do outro e pusemo-nos a conversar. Contou-me que já tinha netos. Enviuvara com seis filhos, sofri muito desde o primeiro parto.

Em seguida vieram as recordações do nosso tempo, e tudo lembrado por ela.

E, enquanto a ouvia, examinava-a da cabeça aos pés, procurando descobrir, por entre aquelas pálidas ruínas, a encantadora companheira dos meus primeiros sonhos.

Que desilusão!

Oh! Por que aquela mulher não morreu antes de ser alcançada pela velhice?

Ella, coitada! Como se percebera o meu intimo juízo, fez-me notar, jovialmente que eu também, pelo meu lado, estava bem longe de ser o que fui.

E tornando-se de novo triste, mal grado o esforço que fazia para sorrir, lembrou-me, com um fundo suspiro lamentoso, os meus belos cabelos de moço, quando os tinha pretos, abundantes e anelados.

E referiu-se, meneando a cabeça, desconsoladamente, á extinta alvura de meus dentes, outrora tão bonitos e tão provocadores de seus beijos. E falou, com os olhos esquecidos e pregados a um ponto a que eles não viam, no meu pequeno buço dos dezessete anos.

— Agora, disse, sem animo de fitar-me. Agora, meu pobre amigo, o senhor é barrigudo, grisalho, calvo, e com um bigode que lhe esconde todo o queixo! E eu ri-me com estas palavras!

Ri-me durante toda a nossa conversa; ri-me muito!

Ah! Ah! Enquanto me ria, uma sinistra amargura; digo mal: um monstro negro pesado atirava-se de bruços sobre o meu coração, espolinhando-se nele e sufocando-o.

Não pude demorar-me ali nem mais um instante. Dei-me por indisposto e retirei-me em meio da festa, entediado e farto da vida.

Ao entrar em casa, dispensei o criado, recolhi-me sozinho ao quarto, fechei-me por dentro, e o meu primeiro empenho foi de correr ao espelho.

Mirei-me nele, longa e silenciosamente. Encarei-me surpreso, estranhando a minha própria imagem, como se naquele momento, e ali, no segredo da minha alcova, desse cara a cara com um desconhecido, que vinha não sei de que misterioso lugar, para fitar-me e para antepor-se entre o meu eu do presente e o meu eu do passado.

O que queria de mim aquela figura estranha? O que queria de mim aquele singular intruso?

D'onde vinha aquela sinistra sombra, avelhentada e feia, que me fitava com impertinência; que me fitava de outro mundo, que não era o meu passado, nem a minha felicidade?

E deixei-me cair numa cadeira.

Meu Deus, o que era feito de mim? O que era feito do gentil amante de Alice?

Viver! Viver! Mas para que viver, se viver é envelhecer, e a velhice é pior que a morte, porque a velhice é a morte lenta, é a morte aos poucos, aos bocadinhos?

A velhice é a morte em troco miúdo! A velhice é a caricatura da morte!

E levantei-me de novo e de novo fui dialogar com o espelho, para contemplar-me minuciosamente, saboreando a tortura de examinar o cadáver da minha mocidade!

Sim! Lá estava ele esse cadáver ridículo; ridículo, porque nem ao menos inspirava o respeito e o pânico que inspiram os mortos!

E, traço por traço, examinei-me todo, da cabeça aos pés.

Meu rosto, como o de Alice, tinha sofrido miseravelmente a ação destruidora do tempo. Meu crânio despojado lembrava já o de uma caveira; minhas orelhas tinham-se dilatado embambecidas; meu nariz engrossara, fizera-se vermelho, e duas fundas rugas o ablaqueavam simetricamente.

Como eu estava acabado!

Despi-me. Não pude ler, nem escrever, nem fazer nada.

Pus-me a fumar, estirado num divã, cismando numa infinidade de tolices aborrecidas. De vez em quando observava as minhas mãos engelhadas; examinava o meu ventre desforme e sem cintura; examinava os meus pés desfeados pelos calos e pelos joanetes.

Oh! Definitivamente este mundo era uma porcaria e não valia a pena viver; isto é: trabalhar para alimentar-se todos os dias, e para vestir-se, e para dormir, e para instruir-se, e para elevar-se no conceito dos seus semelhantes!

Mas tudo isso com que fim? Tudo isso para que? Para viver? Não! Para envelhecer; quer dizer para ir apodrecendo pouco a pouco, de instante a instante, até estalarmos a última fibra e rolar dentro da terra mais uma pouca de lama pestilenta e bichosa!

E senti um vago desejo de não continuar a-existir, mas sem morrer; uma estranha vontade de desertar do presente para o passado; volver-me de novo o que fora, pobre protegido embora, porém com a minha mocidade inteira, com a minha inexperiência e o fogo das minhas ilusões.

E que eu pudesse ir pelo meu passado adentro, correndo, correndo, até aos dezessete anos, e atravessar então o muro do quintal daquela Alice, que não morrera e que já não vivia; e cair-lhe aos pés, debaixo do cheiroso caramanchão de jasmims, e beijar-lhe os dedos brancos e rosados, e dizer-lhe, com a minha boca de moço, mil coisas de amor, e ouvir em resposta: Eu te amo! Eu te amo! E poder acreditar nessas palavras, sem a mais ligeira sombra de desconfiança, como d'antes, quando elas sabiam quentes do coração para estalarem n'um beijo contra os meus lábios.

E depois, abraçado com ela, com a minha casta e formosa Alice, eternamente jovens, como os amantes que os poetas celebram em seus poemas, queria fugir para outro mundo, um mundo ideal onde não houvesse dinheiro nem honrarias, e onde se não apodrecesse em vida, aos poucos, como aqui nesta miserável terra em que vegetamos.

E atirei-me soluçando sobre a cama, maldizendo a Deus e a sua perversidade contra essa cousa fraca e pequenina que se chama homem.

E nunca mais fui feliz.

## ANEXO C

## “Imagem”, de Luiz Vilela

A coisa apareceu com o fim da infância. Um dia, ao voltar da escola, fiquei muito tempo me olhando no espelho. Não sei por que fiquei olhando, mas sei que foi nesse dia que minha infância acabou.

Depois houve outro dia: uma briga que eu tive com um colega mais fraco. Meti o braço nele, o coitado até sangrou, uma moça é que não deixou a briga continuar. “Malvado; judiar assim do menino; malvado”, ela dizia, com um olhar que eu nunca esqueci. Passei o resto da tarde fechado no quarto, lembrando disso, e de vez em quando me dizia mentalmente: não sou malvado. Mas o olhar e a voz da moça pareciam estar dentro de mim repetindo que eu era. Fui ao espelho para saber a verdade: não soube. Antes, eu olhava no espelho e via lá o que eu era; mas dessa vez o que eu era apareceu incerto, dúbio, enigmático, como se o espelho estivesse embaçado. Sou mesmo malvado? O espelho mostrava que não era. Que era. Que não era. Que era. Até que, enfezado, virei as costas.

Depois houve outra briga (eu vivia brigando): esta nem chegou a começar direito, quando entrou a professora para separar. Foi bom: se a briga tivesse continuado, eu ia apanhar, porque o outro era mais forte – mas, não sei por que diabo, ele disparou a chorar. A professora foi puxando nós dois pelo braço e de vez em quando olhava para mim, mas não dizia nada, não precisava dizer, eu lia tudo nos olhos dela: “Você é um menino malvado”. Depois é que ela disse. Ela disse: “Você não deve brigar, brigar é muito feio, um menino bonzinho como você...” Bonzinho? Bonzinho? Não, Dona Maria, a senhora está enganada, a senhora não me conhece, a senhora não sabe quem eu sou. Nem eu sabia.

Mas a coisa não era tão grave, e eu acabei dando um jeito. Para resumir: eu decidia ter o meu tempo de bom e o meu tempo de mau; quando me enjoava de um (ou apanhava, ou qualquer outra coisa), passava para outro. Aos poucos, fui fazendo isso inconscientemente. Até que virei rapaz – e foi aí que a coisa agravou. Comecei a me olhar mais no espelho. Olhava-me no espelho dia e noite, maravilhado comigo. Instalei minha cadeira diante dele, não tinha mais sono, às vezes até me esquecia das refeições – Mamãe cansava de bater na porta, mas aquele barulho não existia (só existia eu no espelho). Eu fazia, porém, como se existisse e ia comer a comida que também não existia, na copa que não existia, entre pessoas que não existiam.

Depois foi passando o êxtase. Reparei na cor dos meus olhos: eu os achava bonitos (porque eram meus), mas só agora reparava que eram castanhos. Castanhos-escuros. Ou preto? Castanhos-escuros. Meus braços: eu era musculoso. Mas Tonho era muito mais. Tonho era o rapaz que existia na casa que existia perto da minha e que gostava também de Maria Silvia, a menina que existia mais do que tudo. Mas eu era mais inteligente (eu sabia), e ela gostou de mim. E era mais egoísta (eu não sabia), e ela me deu o fora. Cheguei em casa chorando de tristeza, de raiva, de perplexidade. Mas por quê? como?, eu me perguntava, chorando diante do espelho, sem saber exatamente o que perguntava com isso naquele desmoronar de mundo.

Foi aí que comecei a busca. Olhava-se dia e noite no espelho, não mais para encantar-me, mas para encontrar-me, para saber quem era aquele ali, no espelho. Aquele era eu – mas quem era eu? Dia e noite olhava-me com fixidez de olhos de águia, olhava-se dos pés à cabeça, por fim eu enxergava até os poros. Porque eu tinha de ir até o fundo – mas era como não houvesse fundo. Eu chegava a um ponto em que tudo escurecia, e então eu não distinguia mais nada: via no espelho apenas aquela mancha escura e torturada como o borrão de um louco. Esgotava-me, sem conseguir o que queria. E um dia, eu estava no espelho, caí desmaiado.

Depois disso passei muitos dias doente, de cama. Em casa pensavam que eu ia morrer. Eu mesmo pensava. O médico disse que se eu tivesse força de vontade, se eu quisesse, ainda podia me salvar, mas eu não queria. Depois daquele fracasso, eu não me importava com mais nada.

Vinha gente dia e noite me visitar: parentes, amigos, conhecidos. Principalmente à noite; eles vinham toda noite – era, na cidade, mais um lugar aonde ir para quem não tinha o que fazer. Ficavam na sala conversando. Lá do quarto eu escutava as conversas, o zunzum. Às vezes alguém alertava: “Falem mais baixo; perturba o doente lá no quarto”. Mas logo se esqueciam e falavam alto de novo. Não tão alto; mas a sala dava para o meu quarto, de porta entreaberta por causa do calor, e eu podia ouvir quase tudo.

Falavam de mim, da minha doença, minha estranha doença (eu pedira para tirar do quarto todo espelho, todo vidro, pedi para as pessoas não entrarem de óculos no quarto), as possibilidades de recuperação, os médicos etc... Depois passavam a falar mais de mim mesmo, do que eu era, cada um queria dizer o que eu era. Não preciso dizer que tudo o que diziam era a bem de mim, e acho que era por isso que as conversas não me cansavam e que eu, lá do escuro do quarto, procurava ouvir cada frase.

Mas não era só por isso; era também por simples curiosidade. Era estranho: às vezes eles diziam coisas a meu respeito que eu nunca poderia ter imaginado. Não eram coisas desagradáveis; eram coisas neutras, digamos, mas que pareciam inventadas pelo inesperado com que eu as escutava. Era como se estivessem falando de um outro, não de mim; um outro que estivesse na meia-luz da porta, entre o quarto escuro e a sala iluminada, entre mim e eles. Às vezes esse outro era realmente outro, e eu pensava: não é assim (porque havia pessoas que inventavam mesmo, e isso me irritava ou me dava vontade de rir). Mas às vezes eu pensava: será que é assim mesmo? Ou então: é, é assim mesmo (e isso muitas vezes com espanto).

Comecei a pensar: essas pessoas me conhecem; talvez possam me dizer quem sou. Este pensamento, que se tornou mais forte a cada dia que passava, foi como uma injeção de vida. Com uma semana, eu estava de pé outra vez e, embora fraco, logo dei início ao plano que arquitetara nas últimas noites: visitar a casa de meus amigos, parentes e conhecidos, e, em deixa-los perceber o que eu queria, fazer com que falassem o máximo a respeito de mim.

Comecei pelos parentes. Eu com a desculpa de agradecer a visita. No começo da conversa era sempre o mesmo: a satisfação deles de me verem forte outra vez, como eu estava me sentindo, se eu já estava inteiramente restabelecido etc... Depois é que eu ia entrando sutilmente no eu queria. Não era difícil: eu tinha lido muito a respeito de métodos modernos de entrevistas. Além disso, eu conhecia bastante psicologia, sabia distinguir quando a pessoa estava dizendo o que realmente pensava e quando não estava. Era como uma pescaria: eu lançava o anzol e ficava esperando o peixe morder a isca – então fisgava-o e guardava no embornal. Em casa, ia conferir o resultado da pescaria no espelho.

Ao chegar da primeira visita – meu irmão foi o escolhido – e me olhar no espelho, notei que alguma coisa não estava normal: minha imagem, ela estava fraca, eu não via direito. Atribuí isso à minha fraqueza. Mas, no dia seguinte, o que aconteceu foi muito pior. Eu tinha ido visitar minha avó, e quando olho no espelho o que vejo? A figura embaçada de um rapazinho! No meu susto, cheguei a olhar para trás; mas não, não havia ninguém mais ali, aquele só podia ser eu. Aos poucos, com uma perplexidade que crescia, fui reconhecendo traços meus, inclusive a cicatriz de um acidente aos quinze anos. Mas, e outras coisas? O jeito de olhar, por exemplo, nunca que podia ser meu. Não era. Se fosse, eu não estranharia. Mas, e se fosse, e se fosse algo realmente meu que nunca tinha visto porque poderia ter visto, como nunca poderia me ter visto dormindo?

Mas seguramente que eu não era um rapazinho de quinze anos – e, para provar isso, passei a mão em minha barba. Foi a coisa mais esquisita: o do espelho também passou para provar que não tinha, e eu, apesar de ter sentido que tinha, senti como se não tivesse. Eu era eu ou minha imagem? Mas como eu poderia saber se eu era eu senão através da minha imagem que eu tinha através dos outros? E se essa imagem não era eu, quem era eu quem era minha imagem? A menos que eu fosse a imagem de uma imagem, um espelho refletindo uma imagem de outro espelho, sem nada entre os dois – o que já era absurdo. Fui deitar com uma terrível dor de cabeça, depois de tomado todos os analgésicos que encontrei na gaveta. Mas resolvi levar a coisa para frente. Era uma busca que eu não queria cessar – que eu não poderia mais cessar.

Continuei as visitas. De cada vez, chegando em casa, me olhava no espelho, a imagem era outra. Sempre embaçada, difusa, dúbia. Nas primeiras vezes eu dizia: não isso não, não é assim. Ou: é isso mesmo. Ou: é mais ou menos isso; é exatamente isso; e até certo ponto isso; não é possível que seja isso etc... Um dia, por exemplo, foi a imagem de um sujeito monstruoso (eu tinha isso visitar um amigo da infância, o tal que eu surrei). Eu disse, na mesma hora: não, isso é mentira, nunca que sou assim. Mas, com a continuação das visitas, a coisa foi mudando: olhava-me no espelho e não sabia o que dizer. Não sabia se dizia: é isso mesmo, ou se dizia: não é isso. As imagens apareciam, e eu ficava mudo, contemplando-as, sem poder dizer nada. Uma ou outra vez ainda me perguntava tristemente qual era a minha verdadeira imagem, sabendo que não fazia sentido fazer essa pergunta.

Na minha vida as coisas mudaram. As pessoas diziam que eu andava diferente, que eu não era mais o mesmo (que mesmo?, eu perguntava, com olhos cheios d aflição), que eu parecia outra pessoa (que pessoa?), que não me reconheciam mais ( e eu, eu me reconhecia?). Perdi minha namorada, meus amigos, meu emprego. Ninguém queria me empregar por causa de minha fama de mentiroso, hipócrita, instável e doido.

Nessa época, chegou à cidade um circo, e eu fui lá, na última tentativa de arranjar um emprego. Como várias de minhas imagens eram as de um sujeito engraçado, apresentei-me ao diretor do circo como palhaço. Ele mandou-me fazer uma demonstração. Eu dei. Ele começou a rir, e eu achei que ele tinha gostado; mas a coisa era bem outra. Ele disse: “Quem te pôs na cabeça que você é palhaço?” Eu respondi: “Os outros”. “E você acreditou nos outros?”, ele perguntou. “Em quem mais eu iria creditar?”, eu respondi. Ele olhou para mim e disse: “É, você é realmente um palhaço...”. E me deu até logo.

## ANEXO D

“O forasteiro”, de H.P. Lovecraft

Infeliz é aquele cujas memórias de infância lhe trazem apenas medo e tristeza. Desgraçado é aquele que se lembra de horas longas e solitárias, consumidas em cômodos enormes e tristes, entre cortinados marrons e fileiras enlouquecedoras de livros antigos, ou que se recorda de espantadas vigílias, passadas entre renques de árvores grotescas e descomunais, que a vinha recobre e que acenam em silêncio lá do alto com seus galhos retorcidos. Tal é o quinhão que os deuses me reservaram – a mim, o perplexo, o desapontado, o estéril, o alquebrado. E, no entanto, sinto um estranho contentamento e me agarro com desespero a essas lembranças ressequidas, quando minha mente, por um momento, ameaça estender-se adiante para as outras.

Não sei onde nasci. Só sei que o castelo era infinitamente velho e infinitamente horrível, cheio de passagens escuras e de tetos onde os olhos podiam descobrir apenas teias de aranha e sombras. As pedras nos corredores decadentes pareciam, sempre, horrivelmente escuras, e havia por toda parte um cheiro maldito, tal como o de montes de cadáveres de gerações inteiras. Nunca havia luz, e eu tinha sempre de acender velas e olhar atentamente para elas em busca de alívio; nem havia sol do lado de fora, já que as árvores terríveis ultrapassavam em altura a mais alta torre acessível. Havia uma torre negra que subia, por cima das árvores, em direção ao céu desconhecido e exterior, mas estava em parte arruinada e não se podia ter acesso a ela senão mediante uma escalada quase impossível, pedra por pedra, ao longo da parede vertical.

Não posso calcular, mas devo ter vivido por anos nesse lugar. Provavelmente, algumas criaturas cuidaram de mim, porém não me lembro de ninguém a não ser de mim mesmo e não me recordo de nada vivo a não ser dos ratos silenciosos, dos morcegos e das aranhas. Creio que quem cuidou de mim teria sido anormalmente velho, pois minha primeira concepção do que fosse uma pessoa viva foi a de alguém parecido comigo, mas deformado, encarquilhado e tão decadente quanto o castelo. Para mim, não havia nada de grotesco nos ossos e esqueletos que se distribuíam por algumas criptas localizadas nas profundezas, em meio às fundações. Fantasticamente, eu associava essas coisas aos eventos cotidianos e as supunha mais naturais que as representações coloridas de criaturas vivas que descobria em meus livros embolorados. Desses livros aprendi tudo o que sei. Nenhum professor me instigou nem me guiou, e não me lembro de ter ouvido qualquer voz humana em todos esses anos – nem mesmo a minha própria, pois, embora tivesse lido a respeito da fala, eu mesmo nunca tentara falar. Minhas feições eram igualmente desconhecidas, porquanto não havia espelhos no castelo, e eu apenas, por instinto, me acreditava assemelhado às figuras jovens que via desenhadas ou pintadas nos livros. Sentia-me consciente da juventude porque me lembrava de bem pouca coisa.

Lá fora, para além do fosso e sob as árvores sombrias e mudas, eu costumava me deitar e sonhar durante horas com o que lia nos livros; e, num profundo anseio, me imaginaria, entre multidões alegres, no mundo ensolarado que havia do outro lado das florestas intermináveis. Uma vez, tentei escapar da floresta, mas quando me distanciei do castelo a sombra se adensou e o ar se sobrecarregou de um medo iminente; então, frenético, voltei correndo, temendo perder minha trilha no labirinto do silêncio noturno.

Assim, por infundáveis crepúsculos, eu sonhava e esperava, embora sem saber o que esperava. Então, na solidão penumbrosa, minha ânsia de luz se tornou tão fremente que não pude mais descansar. Ergui minhas mãos, implorando, à única e ruínosa torre que subia mais alto que a floresta, penetrando no céu exterior e ignorado. E, finalmente, decidi escalar essa torre, mesmo sob o risco de queda, já que era melhor vislumbrar o céu e perecer do que viver para sempre sem contemplar o dia.

Na sombra do crepúsculo galguei os degraus de pedra gasta e antiga, até alcançar o nível onde eles terminavam; e então me agarrei, com perigo, às pequenas reentrâncias que me permitiram subir. O cilindro de pedra estéril e sem degraus era medonho e terrível, bem



como negro, ruinoso e deserto, e parecia mais sinistro devido aos morcegos assustados, cujas asas não produziam ruído. Mas mais terrível e medonha era a lentidão de meu progresso, pois, por mais que eu ascendesse, a escuridão do alto não diminuía, e um novo calafrio, como o de algum húmus assombrado e venerável, me assaltou. Estremeci, perguntando-me a razão de eu não alcançar a luz, e teria olhado para baixo, caso ousasse fazer isso. Supus que a noite tivesse descido de repente e em vão apalpei, com a mão livre, em busca de uma janela ou abertura através da qual eu pudesse espiar e fazer ideia da altura atingida.

Súbito, após uma escalada infinita, assustadora e cega através daquele precipício côncavo e desesperador, senti minha cabeça tocar uma coisa sólida e compreendi que eu devia ter alcançado o teto ou, pelo menos, algum tipo de assoalho. Na escuridão, levantei minha mão livre e examinei o obstáculo, constatando que era de pedra e não podia ser movido. Então, comecei um mortal percurso pelo diâmetro da torre, agarrando-me a qualquer reentrância que houvesse na parede escorregadia, até que finalmente minha mão tocou uma parte que cedeu, e olhei para cima outra vez, empurrando a laje ou porta com a cabeça, enquanto usava ambas as mãos em minha subida temerária. Não havia luz na parte de cima, e, quando minhas mãos se elevaram mais, percebi que minha escalada tinha terminado, já que a laje fechava um alçapão que conduzia a alguma superfície plana, de pedra, cuja circunferência era maior que a da parte inferior da torre – sem dúvida o piso de alguma câmara de observação muito ampla e elevada. Arrastei-me com cuidado através da abertura, tentando impedir que a pesada laje retornasse a seu lugar, mas afinal não consegui. Quando me estendi, exausto, sobre o piso de pedra, ouvi os ecos espectrais de sua queda, pensando em como a ergueria novamente.

Supondo que eu me encontrava a uma altura prodigiosa, bem acima dos galhos amaldiçoados da mata, ergui-me do chão e tateei em busca de alguma janela, de modo a poder contemplar, pela primeira vez, o céu, a lua e as estrelas sobre os quais havia lido. Mas cada apalpadela me desapontava, já que tudo o que eu encontrava eram vastas prateleiras de mármore, sobre as quais havia caixas oblongas e odiosas, de tamanho perturbador. Mais e mais eu refletia, perguntando-me que antiquíssimos segredos poderia conter esse cômodo elevado, que jazera durante muitos anos isolado do castelo lá embaixo. Então, inesperadamente, minhas mãos revelaram um vestíbulo, onde havia um portal de pedra, coberto de estranhos entalhes. Descobri que estava trancado, mas, com um supremo espasmo de força, consegui romper os obstáculos e abri-lo com um empurrão. Quando fiz isso, ocorreu-me o mais puro êxtase que eu jamais experimentara, pois, brilhando tranquilamente através de uma grade de ferro ornamentada, para além de uma passagem curta de pedra que subia daquele novo vestíbulo que se abriu, havia uma lua cheia, radiante, que eu nunca vira antes a não ser em sonhos e em vagas visões que não me atrevo a chamar de lembranças.

Crendo ter alcançado o pináculo do castelo, comecei a galgar os poucos degraus que havia além da porta, mas o súbito desaparecimento da lua atrás de uma nuvem me fez tropeçar e me obrigou a tatear mais lentamente na escuridão. Ainda estava muito escuro quando cheguei à grade – que examinei com cuidado, percebendo que não estava trancada, mas que não abri por medo de cair da altura espantosa a que tinha subido. Então a lua reapareceu.

O mais demoníaco de todos os choques é aquele do abismalmente inesperado e do grotescamente inacreditável. Nada do que eu conhecera antes podia comparar-se em terror àquilo que eu via agora, às maravilhas bizarras que se descortinavam à visão. A visão em si era tão simples quanto estupefaciente, pois consistia apenas disto: em vez do panorama vertiginoso dos topos das árvores visto de uma considerável altura, estendia-se à minha volta, visível através da grade, nada menos que o chão sólido, adornado e recortado por lajes e colunas de mármore, bem como ensombrado por uma antiga igreja de pedra, cuja torre, em ruínas, era banhada por um luar spectral.

Meio inconsciente, abri a grade e cambaleei para fora, chegando ao caminho de seixos que se abria em duas direções. Minha mente, atordoada e caótica como estava,

ainda preservava o anseio frenético por luz, e nem mesmo o espanto fantástico que se sucedera poderia impedir meu avanço. Eu não sabia nem me preocupava em saber se minha experiência era insanidade, sonho ou magia; porém estava determinado a experimentar o brilho e ou a alegria a qualquer custo. Eu não sabia quem eu era ou o que eu era, ou o que seria aquele lugar, embora, enquanto avançava aos tropeços, tivesse consciência de um tipo assustador de memória latente que tornava meu avanço não totalmente fortuito. Passando por um arco, saí daquela região de lajes e colunas e vaguei por um campo aberto, seguindo às vezes uma estrada visível, mas às vezes, inexplicavelmente, abandonando-a para penetrar em descampados onde, apenas ocasionalmente, algumas ruínas revelavam a antiga presença de uma estrada esquecida. Numa ocasião, nadei através de um rio veloz no qual a presença de ruínas e musgo falava de uma ponte há muito desaparecida.

Cerca de duas horas devem ter se passado antes que eu atingisse o que parecia ser minha meta – um castelo venerável, coberto de hera, encravado num local de arvoredo denso, perturbadoramente familiar, embora, para mim, repleto de uma estranheza atordoante. Constatei que o fosso fora aterrado e que algumas das torres familiares tinham sido demolidas, e havia novos pavilhões, a confundir o observador. Mas o que observei com maior interesse e delícia foram as janelas abertas – espantosamente iluminadas, das quais provinha o som de alguma comemoração alegre. Aproximando-me de uma delas, olhei para dentro e deparei com uma gente risonha, vestida com estranheza, a conversar animadamente. Pelo que me consta, eu nunca tinha ouvido pessoas conversando antes e podia apenas imaginar, de modo vago, o que estavam a dizer. Algumas faces exibiam expressões que evocavam lembranças incrivelmente remotas, e outras eram totalmente desconhecidas.

Através da janela, penetrei no cômodo iluminado, passando, quando fiz isso, do meu único momento de luz e esperança para minha mais profunda convulsão de desespero e compreensão. O pesadelo estava prestes a ocorrer, pois, quando entrei, aconteceu de imediato um dos espetáculos mais terrificantes que jamais presenciei. Mal eu havia cruzado a moldura, e desceu sobre toda a assembleia um medo subitâneo, inesperado, de uma intensidade ominosa, que distorceu todas as faces e suscitou os gritos mais horríveis em quase todas as gargantas. Houve uma fuga geral, e no clamor e no pânico muitos desmaiaram e foram arrastados por seus companheiros em fuga. Muitos cobriam os olhos com as mãos e avançavam às cegas, desajeitados, tropeçando na mobília ou trombando contra as paredes, antes de alcançar uma das muitas portas de saída.

Os gritos eram tremendos, e, quando me achei sozinho e ofuscado no salão brilhante, ouvindo os últimos ecos da escapada, estremeci pensando no que poderia estar ao meu lado. A uma vista de olhos casual, o cômodo parecia deserto, mas, quando caminhei em direção a uma das alcovas, pensei ter detectado uma presença – um ligeiro vislumbre para além do arco dourado do portal que conduzia a outra sala, muito similar à primeira. Quando me aproximei do arco, comecei a distinguir com mais clareza a presença e então, com o primeiro e último som que pronunciei em minha vida – um uivo arrepiante que me perturbou de modo quase tão pungente quanto a sua causa hedionda –, com uma vivacidade aterradora, me vi de frente para uma monstruosidade inconcebível, indescritível e inominável, a qual, pelo seu simples aparecimento, tinha transformado uma alegre companhia numa horda de fugitivos delirantes.

Não posso sequer sugerir a sua aparência, pois era um composto de tudo o que é sujo, antinatural, desagradável, anormal e detestável. Era a sombra fantasmagórica da decadência, da antiguidade e da dissolução, o ídolo pútrido e decomposto de uma revelação malsã, a revelação pavorosa daquilo que a terra, por misericórdia, deveria esconder para sempre. Deus sabe que não era deste mundo – ou não mais deste mundo –, conquanto, para o meu horror, vi em seus traços carcomidos e ossudos uma paródia repugnante e maligna da forma humana, e em suas vestes imundas e desintegradas uma qualidade indizível, que me fez estremecer ainda mais.

Senti-me quase paralisado, mas não tanto que não fizesse um débil esforço de fuga, tropeçando de volta, o qual não chegou a quebrar o encanto que o monstro inominável,

mudo, exercia sobre mim. Meus olhos, enfeitiçados pelas órbitas vítreas que me fitavam de modo horrendo, se recusavam a fechar-se, embora estivessem impiedosamente embaçados e não percebessem o terrível objeto senão de maneira indistinta após o primeiro choque. Tentei erguer a mão e bloquear a vista, mas meus nervos estavam a tal ponto abalados que meu braço não obedecia ao querer. A tentativa, contudo, foi o suficiente para perturbar meu equilíbrio, de modo que tive de dar alguns passos involuntários para diante, a fim de evitar a queda. Quando fiz isso, tomei consciência – com uma angústia súbita – da proximidade em que se encontrava aquela coisa podre, cuja respiração vazia, repulsiva, tive a impressão de poder ouvir. Quase louco, consegui ainda levantar a mão para desviar a fétida aparição que parecia tão próxima, quando, num segundo cataclísmico de pesadelo cósmico e acidente infernal, meus dedos tocaram a pata apodrecida do monstro, que a erguia por sob o arco dourado.

Não cheguei a gritar, mas todos os demônios que cavalgam o vento noturno gritaram por mim, enquanto, naquele mesmo segundo, desabou sobre minha mente uma avalanche rápida de lembrança dilaceradora. Reconheci, naquele segundo, tudo o que eu tinha sido. Lembrei-me de coisas que existiam para além das árvores e do castelo amedrontador, e reconheci o edifício modificado no qual eu me encontrava agora. Reconheci – o que é mais terrível – a abominação blasfema que eu tinha à minha frente, enquanto meus dedos se afastavam dos seus.

Mas no cosmo existe o bálsamo, tal como existe a amargura, e esse bálsamo é o nepentes. No supremo horror daquele segundo, esqueci o que tinha me aterrorizado, e a explosão de lembrança negra se desvaneceu num caos de imagens ecoantes. Num sonho, fugi para longe daquela construção assombrada, maldita, e corri em silêncio sob o luar. Quando retornei ao adro da igreja de mármore e desci os degraus, constatei que a laje do alçapão não se moveria, mas não me aborreci, pois sempre odiara o castelo antigo e as árvores. Agora viajo com os demônios amigáveis e irreverentes do vento noturno e durante o dia brinco entre as catacumbas de Nephren-Ka, no vale desconhecido e inacessível de Hadoth, junto ao Nilo. Sei que a luz não é para mim, a não ser aquela da lua que banha as tumbas de pedra de Neb, e também a alegria, a não ser aquela das festas de Nitokris ao pé da Grande Pirâmide. E, no entanto, nesta selvageria e liberdade novas, quase chego a cumprimentar os amargores da errância.

Pois, embora o nepentes me tenha acalmado, reconheço sempre que sou um forasteiro, um estrangeiro neste século e entre aqueles que ainda são homens. Isso eu soube desde que, sob a grande moldura dourada, levantei meus dedos para a abominação – levantei meus dedos e toquei uma superfície fria e indiferente de vidro polido.

## ANEXO E

## “O espelho”, de Gastão Cruls

Bem que eu lhe dizia:

– Não compre esse espelho. Isso não é móvel para a casa de gente séria.

E ela logo, irônica:

– Que tolice! Como se um móvel trouxesse a marca de onde vem. Então, ninguém comprava mais nada em leilões. E você já se lembrou das camas de hotel?

E foi assim (Isa era tão teimosa!) que aquele espelho acabou por fazer parte da mobília do nosso quarto. Ou melhor, acabou por tomar o lugar de quase todos os outros móveis, pois que só ele, grande como era e com um jogo de três faces, para corpo inteiro, ocupava toda uma parede, não deixando espaço senão para a cama e as duas mesinhas de cabeceira.

Posta de lado a prevenção com que a recebi, a peça era, sem dúvida, magnífica. Uma verdadeira obra de arte como, talvez, não existissem duas iguais pelo mundo afora. Seu estilo não sei. Não sou forte em história das artes. E, talvez, não tivesse mesmo estilo algum. Seria antes a concepção de qualquer artista original e desejoso de corresponder aos caprichos de quem o encomendara. Sim, porque o mais razoável era aquele espelho, de tão grandes proporções e acabamento tão rico, tivesse sido feito de encomenda.

Com as três folhas enquadradas em bronze, eram ainda de bronze figurinhas de sátiros e ninfas que, destacando-se entre festonadas de verdura, formavam a ornamentação do soco, onde, sob um tampo de ônix verde, havia três gavetinhas de segredo.

Fora justamente com as tais figurinhas de sátiros e ninfas que eu implicara desde o início. É que, embora admiravelmente trabalhadas, ou por isso mesmo, algumas impavam de luxúria, desbragavam-se em posturas lascivas, desbragavam-se em posturas lascivas. Não, aquilo não era móvel para a casa de gente honesta.

Isa tinha a mania dos leilões. Outros perdem-se pelo pano verde ou fazendo apostas junto às pistas de corrida. Para ela não havia nada que se lhe comparasse ao prazer de concorrer com outros em lances bem disputados, até que o martelo do pregoeiro batesse a seu favor. E entrava nessas competições com a lama de um verdadeiro jogador. Lance gorado era como dinheiro que é arrastado pela pá do *croupier*, e voltava para casa tão triste como se houvesse perdido a quantia que se deveria ter pago pelo objeto cobiçado. Não se pense, porém, que essa mania traísse qualquer espírito de ganho: a possibilidade de conseguir coisas por preços inferiores aos de seu custo real. Não, nada disso. Nunca lhe faltara dinheiro (a meu pedido, levado pelo escrúpulo, casamo-nos com separação de bens, tão grande era sua fortuna); nunca lhe faltara dinheiro para adquirir o que quisesse e por quanto lhe oferecessem. Assim, sempre a seu gosto, fora montada a nossa casa, com um luxo que, por vezes, me parecia excessivo. Isa frequentava leilões à procura de antiquilhas e preciosidades: um tapete persa, qualquer tela de valor, porcelanas raras, *bibelots* artísticos.

Faltando-me tempo para acompanhá-la nessa constante caça ao que era vendido, aqui e ali, nos palacetes mais nobres da cidade, fazia-me às vezes, junto dela, uma de suas tias solteironas já velhusca e muito curiosa, que achava um prazer todo especial nessa devassa tardia à intimidade dos lares. Apenas, na visita prévia à residência em que acabou por adquirir o malsinado espelho, eu fiz questão de estar ao seu lado.

É que aquele leilão, anunciado com alarde e dos mais retumbantes que já fizeram no Rio, tinha qualquer coisa de escandaloso. Tudo o que ali se ia vender pertencia a uma das mulheres que, pela beleza e estroinice, fora uma das mais famosas mundanas do

seu tempo. Dançarina de café-concerto, concubina de políticos e argentários, por ela ardera, trinta anos antes, a fina flor da nossa mocidade. Morena, de grandes olhos pretos e rasgados, dizia-se turca (o mais certo é que fosse argeliana), e como turca exibia-se no palco, quase nua, o corpo admirável flamejando sob véus transparentes, a desengonçar-se numa dança do ventre.

Do que era esse espetáculo, chegaram-me apenas os ecos, pois eu já a conheci matrona peitudaça, embora no seu rosto, agora largo e empastado, ainda fulgurasse os mesmo olhos notáveis. Não lhe declinarei o nome – o nome, já se vê, com que aparecia nos cartazes – mas que sempre acompanhou e era sussurrado entredentes, mesmo depois que, já bastante madura, se casou com certo industrial italiano e, como a Senhora X, passou a ser conhecida na nossa sociedade. Agora, tendo-lhe morrido o marido, tornava ela ao estrangeiro, talvez para recomeçar com mais desembaraço a vida de amores migratórios, aliás nunca de todo abandonada, pois que, segundo corria, além de outros, até o chofer, um latagão de músculos rijos, lhe frequentava a alcova conjugal.

Era de ver-se o que de rico e precioso enchia a sua casa da Avenida Atlântica, onde, por cinco dias consecutivos, um leiloeiro esganiçou-se, passando de sala em sala, para apregoar móveis de estilo, tapeçarias raras, objeto de arte, prataria velha e não sei o que mais. E, no meio de tudo isso, o tal espelho, o fatídico espelho por que Isa se encantara e que lá também ficava no quarto de dormir, bem defronte à cama. Apenas ali, naquele ambiente cálido e voluptuoso – o ninho de uma verdadeira cortesã – cercado de coxins macios, tela ousadas e uma ou outra estatueta de nu esplendoroso, a sua presença não chocava. Bem outro, porém, havia de ser o aspecto daquela peça, aparatosa e impudica, quando figurasse lá em casa, a contrastar com a linha de serenidade e apurado bom-gosto de um interior familiar.

E foi por isso que tanto discuti com minha mulher para que desistisse de semelhante aquisição. Aquilo não era móvel para a casa de gente séria. Não faltariam oportunidades em que, mais razoavelmente, pudesse empregar o seu dinheiro. E sugeri-lhe, naquele mesmo leilão, a compra de muitas outras coisas, como certo consolo Império, com aplicações de bronze, ou um certo serviço para chá, de porcelana azul, de Delf. Mas qual! Ela se obstinava na ideia. Ficara louca por aquele jogo de espelhos que lhe faria, ao mesmo tempo, três imagens em tamanho natural. E voltava ao seu refrão:

– Você já se lembrou das cenas que se passam nas camas de hotel? E, no entanto, nós todos dormimos nelas.

Contudo, não permiti que ela mesma fosse disputar o móvel a outros concorrentes, talvez em lance vexatórios, ombro a ombro com antigas companheiras da dançarina. Igualmente, não me abalancei a tanto e preferi confiar a terceiro a incumbência de ir arrematá-lo, fosse por que preço fosse.

E, certa manhã, lá me entrou pela casa adentro a pela suspeita. Vi-a já no lugar, à noite, quando cheguei, e, embora continuasse com o meu ponto de vista, não pude deixar de ficar contente vendo a alegria com que Isa me foi mostrá-la.

– Então, seu teimoso, não era eu que tinha razão? Disso é que estava precisando o nosso quarto, de uma pela assim, que o completasse. Eu já andava farta dos tais movezinhos delicados. Depois, não é só por ser bonito. Veja o cômodo que esse espelho dá.

E ela abria a boca num sorriso e voltava o rosto para um lado e outro, encantada com as três imagens que o espelho lhe devolvia. E logo, puxando-me pelo braço, enquanto eu, arredio, tinha os olhos nas tais figurinhas de bronze, que, a um exame mais atento ainda me pareciam mais despidoras.

– Venha ver-se você também. Aqui o que não falta é espaço.

Vi-me junto dela, que me tomava pela cintura, e os nossos lábios se procuraram para um longo beijo. Mas Isa queria me mostrar qual era o jogo de reflexos que se

conseguia por meio dos espelho, quando o *plafonnier* central ficava apagado, e a luz que se difundia no quarto era apenas coada pelas lâmpadas da mesinhas de cabeceira, graciosamente revestidas de *abat-jours* vermelhos.

– Não parece uma cena de cinema?

O efeito era deveras surpreendente. Criava-se uma atmosfera de sonho e fantasmagoria. Víamo-nos com os rostos muito pálidos, quase com um livor de morte, e onde os traços mais marcantes, contrastando com manchas de sombra se recortavam em linhas nítidas. Apenas, naquelas máscaras hirtas, naquelas faces descaveiradas, dentro das órbitas fundas, os olhos chamejavam com fulgor estranho.

Pinta de insanidade? Esto de luxúria? E outra vez nossos lábios se procuraram, ardendo de febre, mordicados de desejos.

Diga-se, antes de mais nada, que Isa sempre tivera um temperamento muito calmo. Se assim me faço compreender, dava-me em carinhos, em ternura d'alma, em atenções delicadas, o que nunca soubera dar pela exaltação dos sentidos. Era mesmo, talvez a única falha para que a minha felicidade fosse completa. Mas se assim a fizera a natureza... E quem sabe lá se isso, se esse modo de ser não me trazia certas compensações, certa tranquilidade de espírito, que de outro modo não alcançaria? Pelo menos, nunca me sentiria pungido pelas farpas do ciúme. Sabia-se indiferente aos outro homens, do mesmo modo que ela não me apoquentava em relação a outras mulheres.

Por isso tudo, não me foi difícil observar as transformações que nela se operaram depois que aquele espelho entrou em nossa casa. Não pensem que ensandeci. Hoje estou convencido de que aquele móvel resumava sensualidade, vaporava concupiscência – um hábito quente de excitação erótica, que nos urtigava o corpo de tentações diabólicas e enchia o cérebro de visões incandescentes. Dir-se-ia que daquelas folhas de vidro estanhado se projetava, sobre a nossa cama todas as cenas de abominação e luxúria, todos os vícios de torpitudes que nelas se haviam fixado durante o tempo em que tinha estado a serviço da cortesã.

Não só Isa mas a mim também, contagiara o mesmo ardor da carne eternamente insatisfeita, dos lábios que não se dessedentam, dos sentidos que não se atreguam. O sangue que nos raivava nas veias pedia volúpias novas, requintes nunca dantes experimentados e, assim, no álcool e em outros estimulantes ainda mais nocivos íamos buscar a sensação que não nos dava a realidade.

Sem dúvida, exultei quando Isa, pela primeira vez, de lábios frios e peito arfante, enlanguesceu entre os meus braços, num longo espasmo quase convulsivo. Até que enfim, tínhamos ajustado as nossas sensibilidades. Vibrávamos em unísono. Mas cedo também me dei conta que àquele despertar de sentidos surgira nela uma verdadeira bacante, abrasada de desejos, ávida de prazeres, e perfeitamente iniciada em todos os segredos da volúpia. E era isso que eu não explicava, a não ser por influência do espelho, o maldito espelho, que viera conspurcar o nosso quarto. Assim, quis tirá-lo dali, afastá-lo da nossa vista, dos quadros de ignomínia que as suas folhas recolhiam, abertas como ficavam defronte da nossa cama.

Mas Isa reagiu. Nunca! Só seu eu tivesse doido. Aquele espelho era o seu talismã. Fôra ele que lhe dera a felicidade, que lhe trouxera a alegria de viver.

A alegria de viver! Pudesse ela adivinhar, ou melhor, pudéssemos nós adivinhar, o abismo em que nos infernariamos dali por diante, escravizados ao aço daquele espelho que entrara lá em casa para urdir nossa desgraça! Mas eu nem de leve podia suspeitar do que só vim a descobrir muito mais tarde e quando tudo já era irremediável. Aí, sim, foi que pude compreender a veemência com que ela defendia a presença do móvel, com que ela, recebendo-me entre os braços, tinha quase sempre os olhos cravados nele.

Mas que eu me confesse também. Se foi por causa dele que a cizânia irrompeu entre nós, se foi por causa dele que me vi dominado por um ciúme angustioso – era

também diante dele que eu encontrava instantes de inteiro abandono, momentos da mais completa felicidade, e que tudo me faziam esquecer.

Não suponham que me contradigo quando falo agora em ciúme e, anteriormente, já disse que esse sentimento nunca me torturou. De fato, só comecei a temer pela tranquilidade do nosso lar e a ter zelos pela conduta de Isa depois que a vi de todo submissa às exigências da carne. E se ela, na eterna febre em que se consumia e já saciada do meu convívio, fosse procurar com outros a satisfação dos seus caprichos?

Além disso, cedo me revoltei contra aquela situação e, ainda sopitando os meus próprios desejos, nem sempre ela encontrava em mim o macho ardente, o amante impetuoso das primeiras saturnais. Daí pequenas rugas, dias de ressentimento mútuo, até grandes discussões que, girando em torno do amaldiçoado espelho e durante as quais ouvi as mais graves ameaças, foram o ponto de partida para minhas primeiras dúvidas, dos meus primeiros temores acerca de seu procedimento.

Agora, porém, tenho a quase certeza de que ela nunca pensou em me enganar. E para que, se através do espelho a minha pessoa dava a presença de outros homens, cada qual mais diferente, cada qual mais apto a lhe satisfazer os apetites? Assim, conforme só tardiamente pude certificar-me, a minha figura, projetada sobre o cristal polido e agindo à maneira de um “revelador”, trazia-lhe á superfície qualquer das muitas imagens que indelevelmente se haviam fixado nas suas folhas. E de tal modo que elas tomavam o meu lugar, davam-se outro aspecto físico, faziam de mim um indivíduo totalmente diverso do que sou, embora sempre me respeitassem os gestos e as atitudes.

E que diversidade de tipos não estaria ao alcance de Isa, se nos lembrarmos dos muitos homens que teriam impressionado aquele espelho durante os longos anos em que escancarara as suas folhas diante da cama da cortesã?

É preciso dizer que aquelas representações da minha pessoa, aquelas outras entidades que se vinham substituir ao meu retrato, só apareciam quando eu estava desatento, quando não tinha os olhos fixados no espelho, pondo reparo na imagem que nele se refletia. Aliás, só assim se explica por que, por tanto tempo, pude ser ludibriado, prestando-me a um mero papel de fantoche durante as envolvências amorosas de Isa.

Mas, agora, faz-se-me a luz sobre muitos pontos. Assim o cuidado que ela sempre manifestou para que eu não tivesse sempre vagamente iluminado pelas tais lâmpadas veladas por *abat-jours*, hoje verdes, amanhã azuis, depois vermelhos, conforme os caprichos da sua fantasia. Mas, mais do que isso, não me passou despercebida a noite em que, sem poder explicar as estranhezas daquele gesto, vi meu rosto afagado como se o adornassem farto bigode e barba intensa. E a vez então em que ela, provavelmente num instante de descuido, aludiu a certa tatuagem que não existia no meu corpo.

Convirá que me detenha sobre esta cena. Estávamos, como sempre, na cama. Isa, debruçada sobre mim, ora olhava para o espelho, ora para o meu braço direito. De repente, perguntou-me:

– E estas iniciais que estão por cima da caravela? – E, com o indicador fixado sobre determinado ponto: – Estas que estão dentro do coração desenhado em vermelho?

Cheguei a pensar numa alucinação e interpelei-a, angustiado:

– Que você está vendo?

Isa pareceu perturbada, mas corrigiu-se logo:

– Estava brincando. Quis lhe pregar um susto, fingindo que via uma porção de tatuagens no seu corpo.

E cobriu-me de beijos.

Mas como é que eu poderia prever que, talvez naquela ocasião, ela estivesse desfrutando das carícias de qualquer marujo ou mesmo egresso de presídio, desses que trazem sobre a pele as recordações de uma vida erradia ou delituosa?

Ainda assim, tive indícios mais flagrantes e que me deveriam ter levado à desconfiança das traições de que era vítima. Já acontecera que, estando no quarto e ao passar descuidado pelo espelho, tivesse a impressão que outra figura, que não a minha, se refletia no seu vidro. Isso, porém, era sempre uma impressão fugaz e que cedo se dissipava, tão depressa os meus olhos buscavam fixar a imagem de aspecto diferente, mas que me mimava fielmente os movimentos.

Contudo, ao voltar-me rápido para o espelho, uma ou outra vez pareceu-me surpreender o fim de quase instantânea operação com que uma figura substituía a outra. Difícil me será explicá-la. Digo, somente, que o que vi, ou pensei ver, me trouxe à lembrança aquelas marmotas, de vidros multicores, tão queridas da nossa infância, e as quais, a um simples piparote sobre o canudo mágico, desenhos dos mais caprichosos e variados se armam e desarmam no seu interior.

Note-se que, por essas ocasiões, eu não estava, como as outras vezes, à noite, sob ação do álcool ou de outro excitante, quando inúmeras vezes julguei vislumbrar o mesmo fenômeno relativo à minha projeção no espelho. Mas, a despeito disso, não dei importância à coisa. Seria uma ilusão dos meus sentidos. Tanto assim que mal me punha frente a frente do espelho, lá surgia a minha réplica, nítida, bem igualzinha ao modelo que eu lhe dava.

Uma noite, porém, a noite da minha desgraça, caiu-me as vendas dos olhos. O espelho foi pilhado e não pôde mais negacear comigo. Vi, então, todo o ludíbrio de que vinha sendo vítima. Como Isa me enganara durante aquele tempo todo! As carícias que ela me dava, as ternuras com que me envolvia, eram dispensadas a outros, os muitos outros que tinham passado pelos braços da cortesã. Não era eu que lhe cevava a febre dos sentidos, o apetite da carne, os rescaldos da luxúria, mas a súcia dos machos dissolutos que rebojavam na minha cama como se estivessem num quarto de bordel.

Mas um eu peguei. Peguei na hediondez de figura hirsuta e agigantada, de forma compactas e músculos retesos, E sabem como foi? O diabo as arma. Foi porque o espelho se quebrou, o grande o do centro. Fendeu-se espontaneamente e reteve o monstro à sua superfície.

Ainda uma vez estávamos na cama e, sob o vago calor dos *abat-jours* vermelhos, os nossos corpos se confundiam, soldavam-se num ser ginandro, que arquejava precipite, em busca do espasmo supremo. E nunca, mais do que naquele momento, Isa era amante insofrida, a mênade insaciável.

De repente, ouvimos estalido seco e, antes que eu me desse conta do que ocorria, Isa teve uma exclamação de horror:

– O espelho!

Voltei-me e vi a brecha que o riscava de cima a baixo, em diagonal.

Mas não foi isto o que me espantou. Foi a tal figura, que se desenhava nele à maneira do meu retrato, copiando-me as atitudes.

Obnubilação dos sentidos? Perturbação da vista?

Isa, talvez notando meu espanto, procurava enlaçar-me com as suas carícias:

– Deixe. Não tem importância. Depois nós vemos.

E tudo tentava para que os meus olhos se despregassem da visão infamante.

Mas de um salto abandonei a cama, dei volta ao comutador e fui direto ao espelho. As suas duas faces laterais, que nada haviam sofrido, reproduziam-me a imagem com nitidez. Era bem o meu rosto que ali estava, de tez macilenta, traços longos e puxados (...) corpo escanifrado, costelas a mostra e pelo ralo. No centro, porém, desafiava-me a figura do outro. Digo do outro, porque nada tinha de mim, a não ser os gestos. Um animalaço bem arcabouçado, de gorja taurina e peito ancho. E



lanzudo como fauno. A fenda do espelho cortava-lhe o rosto transversalmente e esse gilvaz arrepanhava-lhe a boca num riso sardônico com que parecia zombar de mim.

E tinha do que zombar. Que figura miserável fazia eu diante daquele rival viripotente! Não era à toa que as imagens laterais me permitiam o doloroso confronto. E assim se explicava por que Isa mudara tanto. Era com que aquele e outros que ela se abraçava entre os meus braços.

Com frenesi pus-me a espatifar o espelho. A princípio, metendo-lhe os pés e jogando sobre ele tudo o que me estava mais à mão. Depois, até Isa fui arrancar da cama, com forças que nunca supusera ter (talvez a do outro), para arremessá-la violentamente de encontro ao macho nauseabundo.

O espelho já se fizera em pedaços, mas a figura continuava presente e em cada caco havia bocados dela. E aquele sangue, que salpicava tudo, de onde viria? Acaso o infame, ao ser assim estilhaçado, se esvaia por todas as veias? Quem sabe lá? Mas vinha também de mim, já de pé e mãos encarniçadas. E ainda de Isa, sobre cujo corpo eu caíra, munido de um estilhaço pontiagudo, e no qual ia abrindo, com volúpia, profundos e mortais rasgões.

## ANEXO F

## “Espelho”, de Marcio Barbosa

Quando o moço abraçou a mulher de cabelos compridos, a menina fechou os olhos e imaginou que também estava sendo abraçada. Ficou assim um tempo enorme e, ao erguer de novo as pálpebras, havia pessoas totalmente diferentes no cubo eletrônico. Andou de um lado para o outro, apertada entre moveis que se erguiam como espectadores incômodos. Caminhava, com as mãos nos quadris e um livro sobre a cabeça, sem parar de olhar para a TV, de onde continuava a jorrar uma cascata de imagens em preto e branco. Sua passarela estreitava-se entre um armário e a cama-beliche que ela dividia com o irmão, pois ali era também o quarto.

Abriu uma porta e o mesmo homem, que antes estivera na televisão, veio-lhe fazer companhia. Imensamente feliz, ela estendeu-lhe a mão e caminhou como se dançassem uma música inaudível para o resto do mundo. O tapete puído, sua bermuda rasgada, nenhum sinal de pobreza importava. Entravam pela porta artistas de novela, belíssimas mulheres e rapazes musculosos que faziam comerciais. A menina nem ligava para as gargalhadas do irmão. Ele curtiava com a sua cara, rindo do seu andar pouco natural, da sua mão estendida no espaço vazio. Isso não a aborrecia.

E o moço da TV a visitava todos os dias. Olhava-a tão diretamente que fazia seu corpo esquentar. Dizia que ela era mesmo uma gatinha. Ensinava a balançar os cabelos, modular a voz com sensualidade, fingir sorrisos quando estava triste ou inventar lágrimas mesmo estando feliz. Ela se dedicava e aprendia com rapidez. Ele confessava jamais ter encontrado outra com seu talento, a sua beleza. A menina perdia a graça, enfiava o rosto entre as mãos, mas corria ao espelho e sorria, chorando ao mesmo tempo, pois via-se bonita e acreditava na felicidade. Nesses momentos, seu irmão parava de rir e ficava olhando para a televisão, como se aquela caixa apresentasse enigmas que ele jamais decifraria.

Uma tarde, a mãe chegou mais cedo do trabalho. Entrou acompanhada por uma vizinha que trazia estridências na voz. Ao vê-las, o moço assustou-se voltou para a TV, fazendo o peito da menina doer. Ela aprendera a amar sua palidez, seus olhos onde habitava um verde estonteante e agora via-o desaparecer em meio a imagens tristemente velozes.

Tá fazendo o quê, menina? – a mãe olhou com reprovação a casa ainda por limpar. Ela envergonhou-se. Tirou o livro de cima da cabeça sem conseguir disfarçar os tremores. Estirado na beliche, o irmão dedurou:

– A boba quer ser modelo.

Ardeu por dentro, ao mesmo tempo insultada e devassada no seu íntimo.

– É verdade, vou trabalhar na televisão.

– Não pode! – a mãe gritou. Tentando explicar que precisaria trabalhar em alguma coisa seria. Além do mais estava tudo tão caro: comida, roupa, aluguel, remédios do pai. Como iria sustentá-la? Não, não podia. A mãe só rezava para que ela fizesse um bom casamento, um casamento digno. Com um branco, ia dizer, talvez, quando o rosto da vizinha aproximou-se, amarelado e arredondado como um queijo:

– Ah, mas ela é tão engraçadinha. Não tem o cabelo tão ruim. O nariz é bonitinho...

– Bom, isso é mesmo... Já lavou a louça?

– O moço aqui do lado tem o nariz grande, chato, credo! É tão feio... Mas o nariz da sua filha não é tão grande...

A menina sorriu porque lhe parecia ter sido elogiada. Quando, porém, a vizinha sumiu por uma porta, junto com a mãe, ela correu ao espelho, enfiou as unhas nos cristalinos olhos azuis, arrancou os louros cabelos que terminavam numa franja, rasgou a boca com tanta força que chegou a doer. A imagem daquela mulher branca como a neve se fez em pedaços. E seu próprio rosto, preto, luminoso, sulcado por gotas que rolavam sobre as suas faces, surgiu por alguns segundos no espelho. Ela mesma, logo em seguida

estilhaçando-se, rompendo-se, transformando-se em cacos, caindo sobre o móvel. O barulho confundia-se com a voz que, na caixa eletrônica anunciava novelas.

Então o irmão levantou-se da beliche e olhou os pedaços da foto da loura apresentadora de programas infantis em meio aos cacos no chão. Pegou as mãos da irmã e viu um pequeno corte feito por um dos fragmentos do espelho. Beijou o filete de sangue, passou álcool e tirou de uma gaveta um pedaço de pano, amarrando-o no machucado. A caixa tonitruante chamou sua atenção. Virou-se com raiva. Pareceu-lhe que os atores riam da sua irmã, como ele mesmo fizera. Envergonhou-se, arrependeu-se.

– Eu gosto do seu cabelo, do seu nariz... e sua pele é bonita.

– Mas não tem modelo preta na TV.

Ela não entendia porque, o mundo lhe negava espaços para desejos.

– Então vai ter você!

Durante alguns segundos a menina esboçou um sorriso. De repente, tirou de uma gaveta fotos recortadas de jornais e revistas. Artistas louras. Rasgou. Juntou no chão os cacos do espelho. Maravilhada, recompunha-se. Cada fragmento sugerido numa frase: sim, modelo! Por que não? Por que não atriz ou bailarina? O mundo nada pode quando queremos verdadeiramente alguma coisa! O que consegue destruir o desejo se ele é puro?

O cabelo não balançava e ela imaginou diferentes formas de arrumá-lo.

Sorria a cada novidade descoberta. Olhou-se. Tinha um corpo realmente bonito. Imaginou-se em meio a atores, homens e mulheres que a respeitavam. Havia escolhido. Nem ligou quando a mãe apareceu na porta e então esbravejou, ao ver o espelho quebrado:

– Ai, meu Deus, minha filha, o que você fez? A gente vai ter sete anos de azar...

A menina sequer ficou constrangida. Virou-se para a televisão, depois lançou um olhar cúmplice ao irmão. Sentia que, ao contrário, eles ainda teriam muita sorte.