



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS**

DAYNA SUZELLI POLONINI

O ESPELHO EM CONTOS DE MACHADO, CRULS E ROSA

VITÓRIA
2021

DAYNA SUZELLI POLONINI

O ESPELHO EM CONTOS DE MACHADO, CRULS E ROSA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito para obtenção do título de mestre em Letras, na área de concentração Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral

O ESPELHO EM CONTOS DE MACHADO, CRULS E ROSA
Dayna Suzelli Polonini

“O espelho em contos de Machado, Cruls e Rosa”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Letras.

Aprovada em 29 de outubro de 2021.

Comissão Examinadora:

Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral (UFES)
Orientador e Presidente da Comissão

Profª Drª Viviana Mônica Vermes (UFES)
Examinadora Titular Interna

Prof. Dr. Wolmyr Aimberê Alcantara Filho (SEDU/ES)
Examinador Titular Externo



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO
SANTO



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por SERGIO DA FONSECA AMARAL - SIAPE 1172933

Departamento de Linguas e Letras -
DLL/CCHNEm 04/11/2021 às 22:57

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link: <https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/301631?tipoArquivo=O>



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO
SANTO



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por VIVIANA MONICA VERMES - SIAPE 1312946

Subcoordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras Programa de Pós-Graduação em Letras - PPGLe/CCHN Em 26/11/2021 às 15:34

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link: <https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/317095?tipoArquivo=O>

ASSINATURA



INFORMAÇÕES DO DOCUMENTO

Documento capturado em 08/12/2021 08:19:55 (HORÁRIO DE BRASÍLIA - UTC-3)
por WOLMYR AIMBERE ALCANTARA FILHO (CIDADÃO)
Valor Legal: ORIGINAL | Natureza: DOCUMENTO NATO-DIGITAL

A disponibilidade do documento pode ser conferida pelo link: <https://e-docs.es.gov.br/d/2021-GL4ZTF>

Documento original assinado eletronicamente, conforme MP 2200-2/2001, art. 10, § 2º, por:

WOLMYR AIMBERE ALCANTARA FILHO

CIDADÃO

assinado em 08/12/2021 08:19:55 -03:00

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

P778e Polonini, Dayna Suzelli, 1986-
O espelho em contos de Machado, Cruls e Rosa. / Dayna Suzelli Polonini. - 2021.
79 f.

Orientador: Sérgio da Fonseca Amaral.
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Coisa. 2. Espelho. 3. Fantástico. 4. Machado de Assis. 5. Gastão Cruls. 6. Guimarães Rosa. I. Amaral, Sérgio da Fonseca. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

À memória de meu filho.

À memória de minha mãe.

AGRADECIMENTOS

A Jesus Cristo, por ter me dado forças para escrever este trabalho em meio a tanto luto e tanta luta.

Ao meu caro orientador e amigo, Sérgio da Fonseca Amaral, pela oportunidade, confiança e suporte.

Ao meu querido esposo, por todo apoio, incentivo e persistência.

A minha filha, meu lindo arco-íris, por me inspirar a sorrir novamente e fazer tudo com alegria.

A minha amiga Aila, pelas conversas inspiradoras e motivadoras.

Aos professores Ester, Mirthes, Nelson, Wolmir e Mônica pelos preciosos feedbacks em situações de qualificação e de defesa.

À coordenadora Viviana Mônica Vermes, por toda ajuda nas circunstâncias de final de curso.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. O GÊNERO FANTÁSTICO REFLETIDO POR DAVID ROAS.....	14
1.1 REFLEXÕES ACERCA DO FANTÁSTICO.....	17
2 REFLEXÕES ACERCA DO ESPELHO ENQUANTO COISA.....	21
2.1 REFLETINDO O CONCEITO DE A COISA.....	21
A EXPERIÊNCIA SENSÍVEL NO ESPELHO SEGUNDO COCCIA.....	22
2.2 A SEMIOSE DAS MOLDURAS	27
3. JOAQUIM MARIA MACHADO DE ASSIS.....	30
3.1 O ALFERES NO ESPELHO.....	33
3.2 O REFLEXO DA VAIDADE.....	38
3.3 A MOLDURA DE OURO DETERIORADA.....	40.
4. GASTÃO CRULS.....	42
4.1 ISA-NO-ESPELHO.....	42
4.2 O REFLEXO DO CIÚME.....	50
5 GUIMARÃES ROSA.....	53
5.1 A JORNADA ESPECULAR.....	55
5.2 O REFLEXO DO TRANSCEDER.....	66
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	72

RESUMO: Sob a luz da crítica literária, dos estudos de David Roas sobre o gênero fantástico, da concepção de coisa de Tim Ingold e Heidegger, bem como das ideias de Emanuelle Coccia sobre a vida sensível, este trabalho intenciona observar em três contos, homônimos, intitulados “O espelho”, de Gastão Cruls, de Machado de Assis e de Guimarães Rosa, que efeito o espelho, enquanto coisa, vem a produzir na introdução do estranho na narrativa e seu papel para a construção do gênero fantástico.

PALAVRAS-CHAVE: Machado de Assis. Gastão Cruls. Guimarães Rosa. Coisa. Espelho. Fantástico.

ABSTRACT: In the light of literary criticism, David Roas' studies on the fantastic genre, Tim Ingold and Heidegger's conception of thing, as well as Emanuelle Coccia's ideas about sensible life, this work intends to observe in three homonymous tales, entitled “The mirror”, by Gastão Cruls, Machado de Assis and Guimarães Rosa, what an effect the mirror, as a thing, comes to produce in the introduction of the stranger into the narrative and its role in the construction of the fantastic genre.

KEYWORDS: Machado de Assis. Gastão Cruls. Guimarães Rosa. Thing. Mirror. Fantastic.

INTRODUÇÃO

Ao se observar a complexa relação entre as coisas (agentes não-humanos), os signos e as possibilidades semânticas, é possível percorrer um caminho pouco trilhado na análise do insólito. Não raramente, quando o extraordinário surge, transcendendo o verossímil, faz-se perceber ou realizar-se através de um canalizador material, desde um utensílio talhado para fins mágicos, como a varinha de condão, a uma coisa que sobrepuja sua essência, como um tapete voador, que, embora não tenha sido projetado para esse fim, promove o voo humano em narrativas fantásticas as quais prognosticam a existência de aviões. De maneira análoga, o espelho deixa de refletir apenas a imagem da matéria física diante de si e passa a promover o insólito, tornando visíveis elementos fantasmáticos associados àqueles que o defrontam nos contos homônimos aqui estudados: “O espelho”, de Machado de Assis; de Gastão Cruls; e de Guimarães Rosa.

Pondere-se que o estranho, o fantástico e o maravilhoso assumem um compromisso com a verossimilhança, em modos de tomá-la por referência natural para promover o sobrenatural. O fantástico não seria concebido como tal se tudo fosse possível também no plano aquém do livro e em seu simulacro, uma ambientação literária que busca reproduzir de forma verossímil uma percepção de mundo real, tal qual o que vive o leitor. O maravilhamento está na possibilidade de, sendo outro, realizar algo que se considera impossível na esfera tomada por realidade. Assim, para uma época que desconhece as modernas câmeras e celulares, ter notícias de alguém que está longe através de um objeto é considerado um feito mágico.

Dessarte, é presumível que essa parceria com as coisas no desenvolvimento de feitos e efeitos fantásticos em um mundo fictício, criado, em tese, segundo o alvedrio do autor, seja reflexo da experiência humana, constituída por uma relação vital com as coisas do mundo. Reflita-se, como o fez Ingold (2012), no quanto todo campo de ação humana está vinculado a um conjunto de coisas; não se pode escrever sem canetas, tinteiros, computadores ou afins, do mesmo modo que seria impossível andar sem um terreno sob os pés, mas mesmo na ausência do que seria o objeto apropriado para cada ação, as coisas têm o poder de se reinventar,

defende o autor. À vista disso, é verificável que, com frequência, o imaginário na literatura de temática sobrenatural, ainda que menos limitado pela noção socialmente aceita de realidade do que a literatura realista, parece seguir uma lógica: se praticamente toda atividade humana depende da relação com as coisas, e que estas podem sobrepujar sua essência, seria esta uma base comum também em uma realidade onde se realizasse feitos incomuns. Assim, a madrasta da Branca de Neve pode vê-la à distância através de um espelho, não simplesmente ver algo à distância sem necessidade de uma prótese; Aladim pode voar com a ajuda de um tapete mágico, não voa simplesmente como um pássaro. Assim como em nosso mundo o ser humano só pode voar com auxílio de alguma coisa, como um avião ou mesmo um drone atrelado a um *skate*, funcionando como prótese para voos rasos.

Ademais, parece interessante que se estabeleça aqui uma distinção entre objeto e coisa. Segundo Ingold (2012), *objeto* seria algo idealizado por sua funcionalidade, enquanto *coisa* seria um “agregado de fios vitais” o qual reúne em si amplas possibilidades sensoriais e existenciais. Infira-se que o primeiro está ligado ao conceito de essência, enquanto a segunda ao de existência.

O objeto coloca-se diante de nós como um fato consumado, oferecendo para nossa inspeção suas superfícies externas e congeladas. Ele é definido por sua própria contrastividade com relação à situação na qual ele se encontra (Heidegger, 1971, p. 167). A coisa, por sua vez, é um "acontecer", ou melhor, um lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam. Observar uma coisa não é ser trancado do lado de fora, mas ser convidado para a reunião. Nós participamos, colocou Heidegger enigmaticamente, na coisificação da coisa em um mundo que mundifica (INGOLD, 2012, p. 29).

À vista disso, admita-se que a essência do objeto espelho é reproduzir a imagem que o defronta, de forma praticamente fidedigna, conquanto invertida (LINS; AMARAL, 2018). Segundo Umberto Eco, os espelhos são próteses que ampliam o alcance dos sentidos. Os olhos não conseguem, por si, enxergar a face na qual estão inseridos sem a extensão do sentido da visão, no caso, através de uma prótese espelhada.

Uma prótese, no sentido exato, é um aparelho que substitui um órgão que falta (membro artificial, dentadura). Mas, no sentido lato, é todo aparelho que aumenta o raio de ação de um órgão. Nesse sentido podem ser considerados próteses as cornetas acústicas, os

megafones, as pernas de pau, as lentes de aumento os periscópios. Uma prótese estende a ação do próprio órgão, mas pode ter funções tanto de *aumento* (como a lente), como de *diminuição* (como as pinças, que permitem estender o raio de preensão dos dedos, mas eliminam as sensações térmicas e táteis). O espelho, nesse sentido, é uma prótese absolutamente neutra, e permite que se obtenha o estímulo visual onde o olho não poderia alcançar (ECO, 1989, p. 17-18).

Todavia, a relação homem-espelho ao longo dos séculos tem instigado amplamente o imaginário coletivo em forma de crenças, superstições e lendas, as quais sugerem que o espelho seja capaz de revelar aos olhos também elementos sobrenaturais. A literatura se apropria, reitera e recria, amiúde, esse pensamento místico popular. De sorte que, em alguns contos aqui abordados, é observável a imagem especular manifestando-se como canal insólito, o qual figura, ou traduz em linguagem fantástica, sutilezas não observáveis no mundo verossímil no qual quem o defronta está inserido.

Em alguns casos, na literatura, a imagem especular parece traduzir não apenas coisas de outro mundo, mas do interior de seu consulente; aspectos tomam forma quando ilustrados na imagem especular. Nesse sentido, o espelho funciona como um canal de comunicação com o plano interior de uma personagem, por meio da linguagem fantástica, de um fenômeno estranho. Seguindo o ponto de vista estético de Rancièr (2009, p. 35), podemos dizer que o espelho possibilita a materialização de certas abstrações que seriam substancialmente mais complexas de serem expressas se não fossem pela “palavra muda”, ou o potencial significativo das coisas.

1 O GÊNERO FANTÁSTICO REFLETIDO POR DAVID ROAS

Os espelhos são usados para ver o rosto; a arte para ver a alma.

George Bernard Shaw

De acordo com David Roas, a premissa substancial para que uma narrativa possa ser considerada como pertencente ao gênero fantástico é a ocorrência de um evento sobrenatural, apesar da ressalva de que nem toda literatura que conta com a presença do sobrenatural pode ser considerada fantástica, haja vista, a título de exemplo, as epopeias gregas, as quais narram acontecimentos impossíveis em nosso mundo, porém não se enquadram no gênero aqui estudado, uma vez que não pretende transcender a realidade vivenciada pelo leitor, mas institui um mundo ficcional onde tudo o que é apresentado é naturalmente aceito (2014, p. 30).

Roas aponta que uma narrativa fantástica deve reproduzir de forma mimética, no âmbito literário, todo um contexto concebido como realidade no mundo onde o leitor está inserido, seguindo todas as leis naturais dessa realidade, para então, só depois, poder violar essas regras, causando um efeito que o autor chama de *ameaça do fantástico*, título de sua obra publicada em 2014. Tal ameaça não tem a ver com susto ou temor físico causado por um vampiro, por exemplo, mas com a *inquietação* diante do desmonte de sua concepção de real através da apreciação— não voluntária, mas instigada por uma situação extraordinária — da possibilidade de existência do sobrenatural (2014, p. 58-59).

[...] o efeito produzido pela irrupção do fenômeno sobrenatural na realidade cotidiana, o choque entre o real e o inexplicável, nos obriga, como antes dito, a questionar se o que acreditamos ser pura imaginação pode chegar a ser verdade, o que nos leva a duvidar da nossa realidade e do nosso eu, e diante disso não resta nenhuma outra reação a não ser o medo (ROAS, 2014, p. 60-61).

Antes de falarmos mais sobre o fantástico e seus efeitos, faz-se necessária à definição do gênero, a distinção, segundo a concepção de Todorov – reproduzida e refutada por Roas –, entre ele e os gêneros vizinhos: o estranho e o maravilhoso, os quais junto ao fantástico criariam alguns híbridos, declinados por Roas, mas dignos de nota. São eles: estranho puro, fantástico puro, maravilhoso puro, fantástico-

maravilhoso e fantástico estranho (2014, p. 40-41).

No estranho puro, algo sobrenatural acontece, causando medo, mas no final busca-se explicar o excepcional por meio da razão, contudo, ainda causam comoção por serem insólitos. Poderíamos enquadrar o conto “O espelho”, de Machado de Assis, nessa definição, uma vez que o próprio personagem-narrador busca explicar os fatos de forma racional.

A realidade das leis físicas não permite negar que o espelho reproduziu-me textualmente, com os mesmos contornos e feições; assim devia ter sido. Mas tal não foi a minha sensação. Então tive medo; atribuí o fenômeno à excitação nervosa em que andava; recei ficar mais tempo, e enlouquecer (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 29).

No fantástico puro, o sobrenatural transcende as leis do mundo verossímil causando vacilação diante da realidade conhecida, tal qual a experiência de quem lê “O xespelho”, de Gastão Cruls. Já no maravilhoso puro, o extraordinário é aceito como natural num mundo ficcional que segue as próprias regras, diversas à realidade na qual está inserido o leitor, não provocando questionamentos sobre sua concepção de real, mas o inserindo confortavelmente em um universo declaradamente imaginário. No fantástico estranho, fenômenos que, inicialmente, parecem sobrenaturais, são explicados de forma racional, neutralizando a primeira hipótese, como acontece em “O espelho”, de Machado de Assis. E, finalmente, no fantástico-maravilhoso, como pode ser verificado em “O espelho”, de Guimarães Rosa, os fenômenos insólitos que burlam as leis da realidade conhecida são aceitos como fatos de veras sobrenaturais no final, inserindo a narrativa no campo do maravilhoso (2014, p. 41).

Segundo essa classificação de Todorov, o fantástico puro seria o gênero compreendido entre o *fantástico estranho* e o *fantástico maravilhoso*, o que implicaria em uma leitura ambígua dos fatos pelo leitor implícito; a aceitação da existência do sobrenatural associada a não possibilidade de assumir tal posição, porquanto isto iria de encontro à construção da realidade pela ótica da razão. Uma vez que o fenômeno sobrenatural seja aceito como fato ou que seja racionalizado, fugiria ao âmbito do fantástico para incluir-se em um dos gêneros vizinhos mais

próximos, citados acima. Assim, para Todorov, a vacilação entre o extraordinário e o natural seria o elemento definitivo para que uma narrativa seja compreendida no gênero *fantástico puro*: “O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1981, p. 16).

Contudo, para David Roas, não é possível limitar o fantástico a esse estreito caminho entre o *fantástico estranho* e o *fantástico maravilhoso*, possibilitado apenas pelo elemento vacilação. A título de exemplo, o autor cita *Drácula*, de Bram Stoker, romance de ficção gótica publicado em 1897, o qual apresenta uma narrativa detalhada da Inglaterra no período vitoriano, perfeitamente verossímil, exceto por um elemento impossível: o *vampiro*. A existência do vampiro é aceita como a única explicação possível, o que pode ser verificado, dentre outras passagens, nas palavras de uma de suas vítimas, o Sr. Renfield: “Não pretendo enganar-me a mim mesmo: não houve sonho algum: tudo é a mais cruel realidade” (STOKER, 2014, p. 239). No entanto a presença do vampiro ainda é um desvio na ordem padrão, não algo trivial, cotidiano ou aceito como normal, como acontece no âmbito do maravilhoso (ROAS, 2014, p. 42-43).

Roas considera que o fantástico deve transgredir a realidade, feito que tão somente pode ser alcançado a partir de uma ambientação convincentemente verossímil, de forma que o leitor possa considerá-la realista até que um evento sobrenatural, o qual deve se constituir como exceção, nunca algo naturalizado, possa quebrar esse conforto e ameaçar a concepção de realidade.

Como evidencia o romance de Stoker, o vampiro (e qualquer fenômeno sobrenatural), para seu devido funcionamento fantástico, deve ser sempre entendido como exceção, do contrário se converteria em algo normal, cotidiano, e não seria tomado como uma ameaça (não estou falando aqui, evidentemente, da ameaça física que o vampiro representa para suas vítimas), como uma transgressão das leis que organizam a realidade (ROAS, 2014, p. 42-43).

Embora ressalve que nem todo conto onde este sentimento se faça presente seja considerado fantástico, Roas, bem como Lovecraft, Caillois, Bellamin-Nöel e Bessiére, citados por ele, aponta o medo como elemento essencial na literatura

fantástica. O impacto entre aquilo que se pode racionalizar e o inexplicável põe em xeque tudo aquilo que foi concebido como realidade, afetando até mesmo a identidade, a partir da desconstrução de crenças (2014, p. 61).

[...] a literatura fantástica, no sentido estrito [...] cria situações que colocam o sujeito diante de seus limites psíquicos, por vezes físicos, sentimento de impotência ou de perturbação diante de algo indizível ou inexplicável, insegurança e dúvida metafísica. Por isso, a literatura fantástica assume definitivamente um compromisso com a verossimilhança e o verossímil, pois depende deles para sugerir o efeito de ruptura entre uma realidade e outra e o insólito se manifestar (AMARAL; SILVA, 2018, p. 194).

Em suma, podemos dizer que são necessários ao gênero fantástico três elementos: um fenômeno sobrenatural, conseqüentemente, a desestabilização do real e o medo. Com isso, é possível defender que a literatura fantástica está intimamente atrelada ao mundo considerado real, onde reside o leitor. Nos três contos que analisaremos no decorrer deste trabalho, o fantástico acontece atrelado à coisa espelho, neles também verificamos desestabilização do real e vacilação, a qual parece nos gritar para não darmos ouvidos a essas personagens que narram coisas estranhas sobre espelhos comuns. Há, claro, sempre a possibilidade de nada estar acontecendo de fato no espelho, mas sim na mente da personagem, que deveras vê tais coisas refletidas, então nos apegamos a tais experiências a fito de poder analisá-las, não necessariamente julgá-las.

1.1 REFLEXÕES ACERCA DO FANTÁSTICO

Como pode ser verificado em *Períodos literários*, de Lígia Cadernatori (2003, p. 43-48), o século XIX é fortemente influenciado pelas ideias positivistas de Auguste Comte, as quais se baseavam nas leis naturais, através de metodologias de observação, experiências e comparações para explicar tanto os fenômenos humanos quanto os não humanos. Essa tendência cientificista tem forte repercussão na literatura do século XIX, amplamente abordada nos estudos literários como *realista* e/ou *naturalista*. Em oposição a esse movimento, surge a literatura fantástica como um escape a essa demasia de racionalidade. Nos termos de Todorov: “A literatura fantástica não é mais que a má consciência desse século

XIX positivista” (1975, p. 176). *Reparafraseando* a consagrada máxima de Antônio Candido (2004, p. 175), a qual já foi concebida a partir de uma máxima de Otto Rank sobre mito, podemos afirmar que a *literatura fantástica* é o sonho acordado da sociedade racionalíssima do século XIX, portanto, necessária ao equilíbrio social da época.

Segundo Candido, assim como há uma séria necessidade de que a mente mergulhe, em algum momento de cada dia, no “universo fabulado” dos sonhos, semelhantemente, é essencial que a sociedade tenha acesso e vivencie a literatura, “o sonho acordado”, a fim de humanizar-se mais, pois, assim como o excesso de realidade não parece saudável à mente humana individual, tampouco seria à coletividade. Ainda de acordo com o autor, a literatura atua em níveis de subconsciente e inconsciente e proporciona experiências análogas às vivenciadas em corpo presente, como a sala de aula ou mesmo a educação recebida por parte da família, pois a mente processa melhor as narrativas do que conceitos abstratos complexos, no entanto, estes quando embutidos em histórias são mais facilmente incorporados a nossa concepção de realidade tal como as experiências de vida (CANDIDO, p. 175).

Convém lembrar que ela [a literatura] não é uma experiência inofensiva, mas uma aventura que pode causar problemas psíquicos e morais, como acontece com a própria vida, da qual é imagem e transfiguração. Isso significa que ela tem papel formador da personalidade, mas não segundo as convenções: seria antes segundo a força indiscriminada e poderosa da própria realidade (CANDIDO, 2004, p. 175-176).

Isto posto, tragamos a reflexão para o campo da literatura fantástica, tentemos refletir que assim como as figuras de linguagem são recursos os quais, com frequência e êxito, nos libertam de tantas limitações comunicativas, o estranho, o fantástico e o maravilhoso abrem as possibilidades de atuação da literatura no inconsciente coletivo, ao proporcionarem vivências únicas, as quais seriam impossíveis no universo concebido como real, regido pelas severas leis da Física, bem como em ambientes ficcionais fidedignos a essa realidade. Tais experiências, diria Antônio Cândido, não são inocentes, mas ameaçadoras, capazes de promover profundas transformações no indivíduo e na sociedade, uma vez que, embora a

consciência consiga distinguir a ocorrência ficcional, no campo emocional, tudo acontece de fato.

Antônio Cândido e David Roas parecem concordar quanto ao papel ameaçador da literatura, ambos discorrem que tal ameaça tem a ver com o potencial transformador da literatura – *lato senso* no caso do primeiro e, no caso do segundo, o enfoque seria a literatura fantástica, especificamente. Segundo Cândido, “o livro nas mãos do leitor pode ser fator de perturbação e mesmo de risco” (CÂNDIDO, 2014, p.180) uma vez que ao colocar o leitor em situações diversas, atua em sua subjetividade, influenciando seu modo de ver o mundo e, conseqüentemente, de agir sobre ele. Quando fala da ameaça do fantástico, o enfoque de Roas é na possibilidade de desconstrução daquilo que se tem por realidade, de forma que essa desestabilização das certezas afetaria o indivíduo de maneira ímpar.

Não é por razões puramente estilísticas que essa literatura precisa lançar mão da verossimilhança, mas essa é uma exigência do gênero. O leitor precisa ser confortavelmente ambientado em uma esfera muito semelhante àquela que entende por real. Isso pode ser alcançado pela riqueza de detalhes na narrativa acerca do cenário, do contexto onde se desenvolve a trama. É necessário que, num primeiro momento, o leitor identifique o texto como *realista*, para que a experiência sobrenatural seja válida como vivência, a ponto de numa leitura referencial, questionar, a partir da irrupção do insólito, as leis e conceitos vigentes em seu próprio mundo (ROAS, 2014, p. 52-53).

A literatura fantástica surge no século XIX, uma era fundamentada nas certezas newtonianas, mecanicistas, racionais. Portanto, uma obra realista buscaria verossimilhança ao reafirmar tais conceitos. Roas, em *A ameaça do fantástico*, levanta um questionamento sobre a existência do gênero no século XX, após a física quântica ter revolucionado a concepção de realidade, tendo Einstein, em sua teoria da relatividade, abolido a visão tradicional de tempo e Everett apresentado a existência de múltiplas realidades coexistentes em simultaneidade, o multiverso. Então defende que “a irrupção do impossível [...] supõe uma transgressão do paradigma do real vigente no mundo extratextual” (ROAS, 2014, p. 77-90).

Nesse sentido, Roas questiona se o multiverso, assumido como realidade, impossibilitaria a escrita de uma narrativa fantástica, uma vez que por mais estranhos que sejam os fatos abordados, eles realmente estariam acontecendo em algum lugar. No entanto, conclui que não importa se a narrativa constitui uma realidade amplamente aceita em outro universo, uma vez que irrompe com o código de realidade do nosso universo, é considerada fantástica (p. 94): “[...] seu objetivo é sempre questionar os códigos que desenvolvemos para interpretar e representar o real” (p. 96).

Nesse contexto, surge a narrativa pós-moderna, a qual apaga os limites entre o insólito e o verossimilhante, anulando muitas vezes a vacilação, elemento comum na narrativa fantástica, porém ambas refutam a ideia de um mundo racional e estável e promovem uma reavaliação do que é real, por caminhos distintos; enquanto a narrativa fantástica enfoca a realidade extratextual, a pós-moderna não raramente busca efeito semelhante através da autorreferencialidade, transcendendo o papel de simulacro da realidade externa.

2 REFLEXÕES ACERCA DO ESPELHO ENQUANTO COISA

Espelho? Esse vazio cristalizado que tem dentro de si espaço para se ir para sempre em frente sem parar: pois espelho é o espaço mais fundo que existe. E é coisa mágica: quem tem um pedaço quebrado já poderia ir com ele meditar no deserto. Ver-se a si mesmo é extraordinário.

Clarice Lispector

Após termos abordado as questões acima sobre o fantástico, gênero principal das obras as quais pretendemos analisar, ambicionamos entender como a coisa espelho se comporta nesse ambiente ficcional e como sua presença contribui para a construção do efeito fantástico. Para que se possa explorar melhor a relação entre o espelho e as narrativas fantásticas a serem estudadas neste trabalho, faz-se necessária, antes, uma reflexão sobre o espelho enquanto coisa bem como da interação humano-espelho, não antes de uma breve definição do que é coisa, no sentido aqui tratado. Para tanto, nos apoiaremos nos escritos de Tim Ingold, Heidegger e Emanuelle Coccia.

2.1 REFLETINDO O CONCEITO DE A COISA

Essa é uma daquelas palavras tão populares que parecem muito fácil de definir, até que se tente fazê-lo, então, conceituar *coisa* de uma forma fechada seria tão passível de erro ou de incompletude quanto definir o que é a literatura, o que é a arte ou o que é a vida. Portanto, abordaremos aqui alguns recortes e reflexões que consideramos interessantes acerca do tema.

No livro *Die Frage nach dem Ding*, traduzido por *Que é uma coisa?*, publicado em 1962 e baseado em um Curso de Semestre de Inverno, oferecido pelo autor entre 1935 e 1936, Martin Heidegger, na difícil tarefa de conceituar a coisa em sua *coisalidade*, com o intuito de superar a aparente arbitrariedade de significados da palavra “coisa”, procura definir o termo *stricto sensu*, que referencia a tudo o que é

tangível; em *lato senso*, que inclui abstrações, acontecimentos, assuntos; e um novo sentido, “ainda mais lato”, onde o termo se coloca em oposição ao *nada*.

Coisa em sentido restrito significa o disponível, o visível, etc., o que está ao alcance da mão. Coisa em sentido lato significa qualquer assunto, qualquer coisa que aconteça, de um modo ou de outro, as coisas que se passam «no mundo», acontecimentos, eventos. Finalmente, há um emprego da palavra em sentido ainda mais lato; foi preparado há muito tempo e generalizou-se, sobretudo, na filosofia do século XVIII. Assim, Kant fala, por exemplo, «de coisa em si» e distinguindo-a, de facto, da «coisa para nós», quer dizer, de fenómeno. Uma coisa em si é aquela que não é acessível para nós homens, através da experiência, tal como uma pedra, uma planta ou um animal. Qualquer coisa para nós é também, enquanto coisa, uma coisa em si, quer dizer, torna-se conhecida de modo absoluto no conhecimento divino absoluto; mas nem toda a coisa em si é uma coisa para nós (HEIDEGGER, 1987, p. 17).

Assim como Heidegger, pretendemos, neste trabalho, manter o foco no *stricto senso* da palavra coisa, sem deixar, contudo, de reforçar que essas coisas acessíveis, às quais estudaremos, podem ser abordadas como coisas *para nós*, que é sua versão que se torna sensível no meio, como veremos na segunda parte do presente capítulo, através dos estudos de Emanuelle Coccia. Somente podemos ter consciência das coisas à medida que estas se façam sensíveis aos nossos órgãos perceptivos, mas as coisas *em si* são intangíveis, a não ser ao “conhecimento divino absoluto”, conforme citação acima.

Cada ramificação da ciência, constata Heidegger, se ocupa de uma coisa específica entre as diversas coisas do mundo em suas especificidades, contudo, apenas a filosofia poderia se ocupar de estudar a coisa em si, em sua coisalidade. A coisa genérica englobaria então uma vasta diversidade de seres, e suas propriedades se aplicariam a todos eles. Heidegger critica o emergente pensamento cientificista, no qual apenas um posicionamento seria tomado por correto, em detrimento de outras visões de mundo, ilustra que o sol descrito por um pastor soaria muito diferente de quando descrito por um astrofísico (p. 23), e ambas as versões são verdade, embora apenas uma delas desfrute de maior prestígio social.

Sedimentando o conhecimento, a ciência estuda coisas de naturezas semelhantes, as quais são agrupadas como sendo a mesma coisa, e assim categorizadas e

estudadas. Como exemplo, cita que um botânico que estuda uma espécie de planta não se preocupa com a individualidade de cada exemplar. A despeito disso, defende o princípio da identidade dos indiscerníveis, no qual coisas da mesma espécie não devem ser tidas como a mesma coisa, nada pode ser absolutamente igual a não ser que seja uma única coisa. “O princípio diz: duas coisas indiscerníveis, quer dizer, duas coisas iguais, não podem ser duas coisas, devem ser a mesma, quer dizer, uma única coisa” (p. 32).

Então, procura definir a coisa no espaço e no tempo, dessa forma defende a singularidade da coisa, pois ainda que todos os gizes sejam parecidos, apenas um está exatamente em determinado lugar por determinado período de tempo, não outro, seguindo o princípio da impenetrabilidade, de John Toland, que diz que dois corpos não podem ocupar o mesmo espaço ao mesmo tempo. Mas pondera que essa seria apenas uma definição externa da coisa, conquanto ambiciona uma definição mais completa (HEIDEGGER, 1987, p.29-30).

O que é, portanto, uma coisa? Um centro, à volta do qual giram propriedades mutáveis, ou um suporte em que estas propriedades se apoiam, qualquer coisa que tem em si outras. Independentemente das voltas que lhe dermos, a estrutura das coisas mostra-se deste modo; e em torno delas, como aquilo que as enquadra, estão espaço e tempo (HEIDEGGER, 1987, p. 40).

Após a definição externa da coisa, inserida no espaço e no tempo, percorre o caminho de definir a coisa de forma interna, ou seja, em sua estrutura, então, define a coisa como um suporte de propriedades. Estas fazem com que uma coisa se relacione de determinada maneira com outras coisas, de forma que alterar as propriedades de uma coisa, muda a interação dela com o meio e pode implicar alterações também nas propriedades de outras coisas. Fazemos aqui uma ponte ao texto de Tim Ingold, “Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais”, inspirado no texto de Heidegger, e de forma mais passional define coisa como um “um "acontecer", ou melhor, um lugar onde vários aconteceres se entrelaçam” (INGOLD, 2012, p. 29).

Ingold, bem como Heidegger, critica a noção de objeto, algo fechado e sem vida, em favor do conceito de coisa, “porosa e fluida, perpassada por fluxos vitais, integrada

aos ciclos e dinâmicas da vida e do meio ambiente”, a coisa enquanto devir. Seu texto inicia referenciando o pintor Paul Klee, exaltando os processos de criação, ressaltando que a vida, assim como a arte, reside em dar forma, não na forma já estabelecida, chamando a atenção ao movimento de gênese e crescimento.

“A forma é o fim, a morte”, escreveu ele; “o dar forma é movimento, ação. O dar forma é vida” (Klee, 1973, p. 269). Essa ideia está no cerne do seu célebre “Credo criativo” de 1920: “A arte não reproduz o visível; ela torna visível” (Klee, 1961, p. 76). Em outras palavras, ela não busca replicar formas acabadas e já estabelecidas, seja enquanto imagens na mente ou objetos no mundo. Ela busca se unir às forças que trazem à tona a forma. Assim, como a planta cresce a partir de sua semente, a linha cresce a partir de um ponto que foi posto em movimento (INGOLD, 2012, p. 26).

Neste ínterim, o autor critica também o conceito aristotélico de criação, enraizado na sociedade ocidental, no qual se juntaria a forma (morphé) e matéria (hyle), de sorte que a matéria, completamente inerte, seria moldada por um agente para cumprir determinado propósito. Seguidamente, propõe que esse modelo hilemórfico seja substituído por uma “ontologia que dê primazia aos processos de formação ao invés do produto final e aos fluxos de transformação dos materiais ao invés dos estados da matéria” (INGOLD, 2012, p. 26).

Na seção intitulada “Objetos e Coisas”, Tim Ingold faz uma crítica ao psicólogo James Gibson (1979) em seus escritos sobre um hipotético ambiente sem objetos para figurar a relação de dependência entre o ser humano e os objetos. O autor pede que imaginemos suas ações em seu escritório mobiliado, o quanto o ato de escrever depende de sua caneta, bem como sentar depende de uma cadeira. Em seguida pede que imaginemos a mesma sala sem objeto algum, como seria impossível realizar as mesmas ações de antes. Por fim, Gibson, segundo narrativa de Ingold, estende sua teoria sugerindo que o leitor imagine um espaço aberto sem objeto algum, apenas a superfície da Terra e um céu completamente limpo acima. Esse seria um ambiente absolutamente inóspito, por não haver nenhum tipo de objeto com o qual o ser humano pudesse realizar suas atividades.

Adverso a Gibson, Ingold nos convida a um passeio na floresta e retoricamente questiona se a árvore seria um objeto, caso positivo, seriam também os seres que

nela habitam – insetos, esquilos, passarinhos, líquens e musgo – também objetos? Certamente que não. O autor conclui que a árvore não pode ser um objeto, mas um agregado de fios vitais, que é sua definição de coisa. Essa lógica também se aplica a estruturas artificiais, como um prédio. Há o prédio planejado e o prédio real, exposto ao clima, a insetos fungos etc. Quem mora numa casa a experimenta enquanto coisa, não objeto. “A casa real é uma reunião de vidas, e habitá-la é se juntar à reunião – ou, nos termos de Heidegger (1971), participar com a coisa na sua coisificação” (INGOLD, 2012, p. 30).

Se pensamos cada participante como seguindo um modo de vida particular, tecendo um fio através do mundo, então talvez possamos definir a coisa, como eu já havia sugerido, como um “*parlamento de fios*” (INGOLD, 2012, p. 29).

Em contraponto à teoria do ator-rede, Ingold propõe que há, na verdade, uma malha em crescimento e movimento conectando as coisas, um emaranhado de fios vitais, fios através dos quais as coisas se formam e se conectam a outras. Tal qual a teia é extensão da aranha, que vive e se relaciona através dela.

Diferente das redes de comunicação, por exemplo, os fios de uma teia de aranha não conectam pontos ou ligam coisas. Eles são tecidos a partir de materiais exsudados pelo corpo da aranha, e são dispostos segundo seus movimentos. Nesse sentido, eles são extensões do próprio ser da aranha à medida que ela vai trilhando o ambiente (INGOLD, 2008, p. 210-211). Eles são as linhas ao logo das quais a aranha vive, e conduzem sua percepção e ação no mundo (INGOLD, 2012, p. 40).

Para Ingold as coisas não são fechadas em si mesmas, mas “vazam” para o exterior, afetam e são afetadas pelo meio, num processo vital de criação e movimento. Assim, uma pipa vista como objeto seria limitada por suas hastes e rabiola, contudo, ao ser elevada, movida pelas correntes de vento, ganha movimentos diversos e torna-se uma pipa-no-ar, bem diferente da pipa sem vida sobre a mesa. A pipa-no-ar só existe durante seu voo.

Colocando de outro modo, a partir do momento em que foi levada para fora, a pipa deixou de figurar em nossa percepção como um objeto que pode ser colocado em movimento para tornar-se um

movimento que se resolve na forma de uma coisa (INGOLD, 2012, p. 33).

Quando pensamos em objetos, prontamente, pensamos em sua finalidade, e a isso chamamos de sua essência, por exemplo, a essência de uma cadeira é proporcionar o ato de sentar, mas, quando observamos a cadeira pela perspectiva da coisa, levamos em consideração suas conexões no macro e no microcosmos. A cadeira pode ser a casa de uma enorme comunidade de cupins, e também o lugar preferido de uma avó, uma coisa cujo cheiro a inspira a contar histórias antigas para os netos. Semelhantemente, um espelho visto como objeto pode ser só uma superfície protética que nos permite visualizar o próprio rosto, mas visto de maneira fantástica, como veremos nos contos adiante, ele pode ser muito além disso, uma superfície que revela a alma.

2.2 A EXPERIÊNCIA SENSÍVEL NO ESPELHO SEGUNDO COCCIA

É possível afirmar que a atual época parece bem acostumada a interagir com duplos, pela facilidade de acesso instantâneo a filmagens e fotografias de si. Contudo, os tradicionais espelhos não caíram em desuso, uma vez que as novas tecnologias ainda não substituem o espelho tradicional. Entretanto, consideramos essas imagens captadas por câmeras semelhantes às especulares, visto que também são alcançadas por uma prótese, no sentido que Umberto Eco carrega a palavra, já mencionado anteriormente (ECO, 1989). Ademais, podemos deduzir, por exemplo, que a experiência especular no conto “O espelho”, de Guimarães Rosa, seria igualmente desafiadora com câmeras, como o próprio texto propõe: “ainda que tirados de imediato um após outro, os retratos sempre serão entre si muito diferentes” (ROSA, 1988). O que nos move, entretanto, não é discutir a natureza do espelho, mas seus usos e efeitos. Queremos observar em obras literárias os caminhos pelos quais o aspecto sobrenatural da imagem ao espelho afeta seu consulente e produz inquietação em narrativas fantásticas.

As coisas em si, de acordo com Coccia, são incapazes de afetar nossos sentidos, ainda que se façam presentes; caso não se façam sensíveis, não teremos percepção de sua existência em nosso meio. Por exemplo, tomamos consciência de

qualquer objeto sólido em nossas mãos porque este se faz sensível ao nosso tato e a nossa visão, o mesmo não acontece com microorganismos, os quais não se fazem sensíveis a nenhum de nossos órgãos perceptivos, portanto não temos consciência de sua presença (COCCIA, 2010, p. 17).

Acima de tudo, é preciso que o objeto real, o mundo, a Coisa, torne-se fenômeno, e que o fenômeno encontre nossos órgãos perceptivos. Enquanto objetos realmente existentes, as coisas são geneticamente diferentes das coisas enquanto fenômenos. Ou seja, o processo pelo qual as coisas se tornam sensíveis é diferente daquele pelo qual elas existem, e é também diferente daquele pelo qual elas são percebidas por um sujeito cognoscente. A gênese da imagem, o devir sensível das coisas, não coincide nem com a gênese das coisas mesmas nem com a gênese do psiquismo ou dos conteúdos psíquicos. Ou seja, o sensível, o ser das imagens, é geneticamente diferente tanto dos objetos conhecidos quanto dos sujeitos cognoscentes, ou melhor, tem uma natureza diferente tanto da psique quanto dos corpos (COCCIA, 2010, p. 18).

De acordo com Coccia (2010), entre nossa mente e os objetos presentes à nossa volta há um espaço intermediário, não equivalente a um vazio, mas a um lugar onde as coisas se tornam sensíveis, permitindo que os seres vivos colham esse sensível para nutrir suas almas. De forma que, para observar a si mesmo, é básico que se construa, fora de si, a própria imagem; o que se torna possível com a atuação do espelho, por sua essência de reproduzir aquilo que o encara em imagem semelhante, *quase* que fidedignamente.

A experiência, a percepção, não se torna possível a partir da imediatez do real, mas sim a partir da relação de contigüidade (*sunechous ontos*) com esse lugar ou espaço intermediário onde o real se torna sensível, perceptível (*per continuationem in suam cum videntem*). Esse espaço não é um vazio. Sempre é um corpo, sem nome específico e diferente em relação aos diversos sensíveis, mas com uma capacidade comum: aquela de poder gerar imagens. No cerne desse meio, os objetos corpóreos se tornam imagens e assim podem agir imediatamente sobre nossos órgãos perceptivos (COCCIA, 2010, p. 20).

Ainda segundo o autor, esse lugar intermediário, onde os fenômenos ocorridos tornam-se sensíveis, ou seja, capazes de serem captados por nossos órgãos de percepção, é perfeitamente iconizado pelo espelho, considerado paradigma da medialidade, uma vez que produz uma imagem, puramente sensível, do consulente, alheia tanto ao corpo quanto à alma deste ser, o qual motiva sua manifestação, mas

capaz de ser contemplada por este através do sentido da visão, algo impossível sem o auxílio dessa prótese ocular.

No espelho, o sujeito não se torna objeto para si mesmo, mas se transforma em algo puramente sensível, algo cuja única propriedade é o ser sensível, uma pura imagem sem corpo e sem consciência. No espelho, tornamo-nos algo que não conhece e não vive, mas que é perfeitamente cognoscível, sensível, ou melhor, é o sensível por excelência (COCCIA, 2010, p. 20-21).

A coisa espelho apresenta então a *affordance*¹, ou capacidade de promover, em virtude de suas características físicas, a autocontemplação a partir da experiência da duplicação imagética, ou da constituição de duas esferas, de maneira que de um lado, aquém do espelho, está o sujeito e o objeto, o corpo e a alma, enquanto que, além dele, está a esfera puramente sensível das imagens, apenas imagens, dissociadas tanto do corpo quanto da alma. Quem observa e quem é observado reúnem-se no mesmo corpo, enquanto o espelho faz o papel de corpo mediador nesse processo.

O espelho demonstra que a visibilidade de algo é realmente separável da coisa em si e do sujeito cognoscente. Nele, se está diante da própria visibilidade, da própria imagem, diante de si mesmo enquanto ser puramente sensível; essa imagem, no entanto, existe em um outro lugar, diferente daquele onde existem o sujeito cognoscente e o objeto do qual a imagem é visibilidade (COCCIA, 2010, p. 21).

Longe de ser tangível, tampouco etérea, é possível que a imagem seja alheia tanto ao corpo quanto ao espírito, constituindo-se como um escape a essa dialética. Através dela, coisas distantes ou mesmo que já não existem se fazem presentes, ainda que de forma intangível. Isso só é possível porque o sensível não coincide com o real, este precisa *tornar-se* sensível para que então seja cognoscível. Para que se possa ver algo, as características deste precisam afetar o sentido da visão, tal como um observador na Terra pode contemplar imagens de estrelas que já não existem, pois sua imagem ainda nos afeta a visão devido à distância que a luz percorreu por anos para chegar ao ponto de nos afetar o olho nu. Acontece que,

¹ Na literatura especializada, o termo – que designa a qualidade de um objeto que convida e permite se fazer algo com ele – tem sido mantido no inglês original (INGOLD, 2012). (N. de T.).

geralmente, as coisas com as quais, de forma consciente, nos relacionamos diretamente tornam-se sensíveis no meio, sem necessidade de uma prótese, pois os limites de seus próprios corpos coincidem com suas respectivas imagens, e estas emergem de forma compatível com nossa capacidade de captação, é o que acontece com uma bola de futebol em nossas mãos, podemos interagir com ela através dos sentidos do tato e da visão, mas não é o que acontece com uma bactéria, a qual não podemos ver nem sentir, ainda que compartilhemos o mesmo espaço. Consideramos, tal qual Coccia (2010), que seja puramente imagem aquilo que se faz sensível, mas não presente, ou que esteja alheio ao próprio corpo. Porquanto a presença em si não é garantia de que algo se faça sensível, bem como o contrário também não. Tome-se como exemplo os microrganismos que vivem na superfície de uma mesa aparentemente limpa, os quais se fazem presentes, mas não sensíveis sem o auxílio de uma prótese como o microscópio, assim como nosso rosto não gera imagem para nossa própria consciência devido à falta de alcance da visão num ângulo superior a 180º, o que nos faz precisar de uma prótese – o espelho – que nos reproduz em um mundo sensível, e o acesso a essa cópia especular nos faz ter alguma ideia da imagem que está vinculada ao nosso ser físico/ biológico.

A experiência especular, portanto, é o encontro do ser com seu duplo e, a partir disso, a possibilidade de autoanálise imagética. Ressalve-se que não é exatamente ao próprio corpo que se contempla no espelho, mas a uma duplicata puramente sensível. A reconstrução dessa imagem fora de si é imprescindível para que o ser humano possa observar a própria aparência, para tanto se costuma recorrer à prótese especular.

Esse âmbito do puramente sensível se apresenta como um terreno fértil para a criatividade literária. Assim como o espelho, em nosso mundo, costuma estimular o imaginário social, haja vista as lendas urbanas sobre o tema. Verificamos em algumas narrativas fantásticas, as quais apresentam, num primeiro momento, certa verossimilhança, o insólito ganha espaço nesse lugar comum, o espelho. Nele, a narrativa transcende o real e introduz elementos que geram vacilação ao quebrarem com a visão de mundo convencional.

Assim, no conto “O espelho”, de Machado de Assis, a imagem especular do Alferes, em uma existência além do corpo e da alma do rapaz que a defronta, sugere algo quando consultada. O personagem-narrador chama de alma externa a essa existência de uma imagem fora de si, autônoma, “que olha de fora para dentro” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 26). Já no conto de Gastão Cruls, o personagem verifica nesse lugar, puramente sensível, não somente a própria imagem, mas também a da esposa e de todos os homens que já se depararam com o mesmo espelho, alimentando gradativamente a crença de que suas imagens ficaram ali presas, independentes de seus corpos. Em “O espelho”, de Guimarães Rosa, o personagem incansavelmente busca no espelho vestígios de algo dentro de si, seu verdadeiro eu, do qual a imagem especular lhe daria apenas algumas pistas. A imagem fora do corpo e da alma, que lhe originam, ganha vida independente, mas não chega a ser um fantasma, não é carne e nem espírito. Com efeito, podemos observar o espelho funcionando como um mecanismo que permite que certas abstrações se façam cognoscíveis ao se tornarem imagens. Não obstante, é importante sublinhar que estamos lidando com estética visual no âmbito da literatura, no domínio das letras e palavras, onde as imagens não irão tomar forma senão na mente do leitor. Jaques Rancière, em *O Inconsciente estético* (2009), discorre sobre a palavra muda, que traz à presente discussão uma útil reflexão sobre as relações entre imagem e palavra.

A escrita muda, num primeiro sentido, é a palavra que as coisas mudas carregam elas mesmas. É a potência de significação inscrita em seus corpos, e que resume o “tudo fala” de Novalis, o poeta mineralogista. Tudo é rastro, vestígio ou fóssil. Toda forma sensível, desde a pedra ou a concha, é falante. Cada uma traz consigo, inscritas em estrias e volutas, as marcas de sua história e os signos de sua destinação. A escrita literária se estabelece, assim, como decifração e reescrita dos signos de história escritos nas coisas (RANCIÈRE, 2009, p. 35).

No terreno das artes visuais, é facilmente considerável o valor significativo das coisas, mesmo as minúsculas, em consonância com outros elementos visuais, ou mesmo extratextuais. Entretanto, no campo da literatura, onde as coisas são representadas por signos linguísticos, os quais inevitavelmente direcionam a interpretação em conformidade com as possibilidades semânticas das palavras selecionadas para representar as coisas, a relevância ficcional destas muitas vezes é negligenciada em benefício dos agentes humanos, em torno dos quais geralmente

se desenvolve o foco narrativo. As coisas, no entanto, podem se fazer presentes na história como algo mais do que mero adereço de ambientação. Sobre isso, Rancière (2009, p. 36) defende a abolição de “hierarquias representativas”, defendendo mais uma vez que “tudo fala”, não existem, portanto, detalhes insignificantes, mas as pequenas coisas podem apontar o melhor caminho interpretativo.

O artista é aquele que viaja nos labirintos ou nos subsolos do mundo social. Ele recolhe os vestígios e transcreve os hieróglifos pintados na configuração mesma das coisas obscuras ou triviais. Devolve aos detalhes insignificantes da prosa do mundo sua dupla potência poética e significativa. Na topografia de um lugar ou na fisionomia de uma fachada, na forma ou no desgaste de uma vestimenta, no caos de uma exposição de mercadorias ou de detritos, ele reconhece os elementos de uma mitologia. E, nas figuras dessa mitologia, ele dá a conhecer a história verdadeira de uma sociedade, de um tempo, de uma coletividade; faz pressentir o destino de um indivíduo ou de um povo. *Tudo fala*, isso quer dizer também que as hierarquias da ordem representativa foram abolidas. A grande regra freudiana de que não existem "detalhes" desprezíveis, de que, ao contrário, são esses detalhes que nos colocam no caminho da verdade, se inscreve na continuidade direta da revolução estética (RANCIÈRE, 2009, p. 36).

Dessa forma, assumindo o *tudo fala*, de Novalis (apud Rancière), buscaremos entender o que dizem os espelhos e seus reflexos insólitos nos contos aqui estudados, bem como suas molduras e seus aspectos gerais inseridos em seus respectivos contextos, e também sua relevância representativa para a obra como um todo.

2.3 A SEMIOSE DAS MOLDURAS

De maneira equivalente ao que acontece com as pinturas em tela, a moldura direciona e influencia a recepção daquilo que por ela é circundado, no caso aqui o espelho em narrativas ficcionais. Reflita-se que, contrariamente ao que diz Umberto Eco (1989) sobre a impossibilidade de o espelho gerar signos, a imagem especular em literatura tem sua imagem congelada, em razão de que tudo o que se passa diante dela é congelado e eternizado através de significantes linguísticos fechados em uma obra literária. Embora a moldura não faça parte do efeito espelho em si, contribui na construção de sentido.

Para além de meros detalhes secundários, as molduras têm seu papel semiótico na

recepção do espelho em literatura, ao passo que a narrativa, com frequência, a enriquece em detalhes e propósito a partir do uso de palavras de um grupo semântico que remete a alguma estética que está associada a um conceito que seja trabalhado no texto, como acontece no conto de Gastão Cruls (1951). Como veremos mais detalhadamente no capítulo 3, o espelho, nesse conto, é emoldurado com figuras luxuriosas, o que promove plena consonância com o foco narrativo, a percepção do personagem-narrador sobre a ascensão da experiência sexual do casal.

Já a moldura do espelho de Machado de Assis (1997), de ouro corroído com delfins esculpidos e madrepérolas, faz parecer que a essência do objeto seria emoldurar figuras de grande importância política, social e econômica. No entanto, essa moldura está desgastada pela ação do tempo. O que também é passível de interpretações e associações dentro da narrativa. Aquele espelho, talvez, tenha sido a “alma exterior” de muitos homens antes dele. E suas vidas foram consumidas pelo tempo, assim como o espelho, ainda que de forma mais lenta, se desgasta. O fato de o objeto destoar do restante da mobília da casa também parece importante na caracterização ambiental.

Embora não tenhamos pretensão em nos aprofundar nesta obra, um caso clássico quando se fala em espelhos é o de Narciso. Devido à natureza distinta do espelho, a moldura certamente se difere das outras aqui citadas. Ora, se tomamos a superfície de um lago por espelho, o que seria a moldura senão a sua margem? O lago de Narciso fica em uma região nunca antes adentrada por seres humanos ou qualquer tipo de animal. Narciso é o primeiro a entrar ali, beber daquela água e refletir-se naquelas águas.

Havia uma fonte argêntea de águas límpidas, que nem pastor, nem cabras que pastam nos montes tocaram, nem um outro gado ou algum pássaro ou fera perturbadora, ou ramo que do de árvore. Havia grama em volta nutrida de húmus, e uma selva vetando o sol neste lugar. Aqui, cansado de calor e caça, o moço se deitou, atraído pela fonte amena (OVÍDIO, 2010, p. 102).

A virginal moldura pode aludir ao fato de Narciso nunca ter contemplado a autoimagem antes do episódio prestes a ser narrado, o que é importante considerar,

uma vez que se apaixona à primeira vista pelo próprio reflexo. Essa hipótese pode ser validada ao se ponderar que consultar o próprio reflexo durante a antiguidade clássica não era uma tarefa amplamente acessível como na atualidade.

Embora as origens dos espelhos sólidos remontem à idade do bronze, esses objetos passaram por milênios de transformação e só foram popularizados no século XIX, depois da possibilidade de serem produzidos por materiais mais baratos. De acordo com Jay Enoch (2006), da Escola de Optometria da Universidade da Califórnia, os primeiros espelhos teriam surgido na Anatólia, Turquia, há cerca de 8.000 anos. Antes disso, alguns recipientes com água, capazes de refletir, eram tidos por espelhos: “Interestingly, from approximately 722 BC onward, Chinese characters for mirrors, known as *jian* and *jing*, were best translated as “a [large] tub filled with water” (ENOCH, 2006, p. 775).

Enquanto personagem fantástico de narrativas, como nos contos aqui estudados, o espelho deve ser observado em sua completude e em seu contexto. Nada, ou quase nada, em literatura aparece por acaso. A moldura funciona como agente intermediário entre o mundo e o ambiente especular, uma duplicata sensível do primeiro, de forma que prepara o leitor para o conteúdo da narrativa especular. Nos três contos intitulados “O espelho”, de Gastão Cruis, Machado de Assis e Guimarães Rosa, o mundo aquém do espelho apresenta-se ordinário, comum, e é na superfície espelhada que o fantástico se manifesta. Nos dois primeiros contos, a descrição da moldura se relaciona semanticamente com o caso que será narrado. No terceiro, por se tratar de vários espelhos, nenhuma moldura é mencionada, o que também faz sentido, tendo em vista que se trata de uma experiência mais profunda, na qual se deseja apurar o olhar de influências externas.

3 JOAQUIM MARIA MACHADO DE ASSIS

Machado de Assis é o fundador da cadeira de número vinte e três da Academia Brasileira de Letras, segundo dados desta instituição, da qual foi presidente por mais de uma década, partindo de 1897. Era amigo e admirador de José de Alencar, por esse motivo o escolheu como patrono, duas décadas após sua morte.

Nasceu em 21 de junho 1839, na cidade do Rio de Janeiro, mesmo município onde faleceu, em 29 de setembro de 1908. Segundo sua biografia, publicada em 1936, por Lúcia Miguel Pereira, Machado viveu uma infância humilde, filho de Maria Leopoldina Machado de Assis e Francisco José de Assis, ambos mulatos livres, ela lavadeira e ele, pintor de casas e dourador. De acordo com a autora, eram “na sua humildade, gente organizada. Casados legitimamente”. Tiveram dois filhos, Joaquim Maria seria o primogênito, um menino de saúde debilitada, seguido de uma menina, a qual faleceu cedo (PEREIRA, 1936, p. 26).

Joaquim Maria foi um menino franzino, doentio, pois ele se lembrava de ter tido, na infância, umas “coisas esquisitas”, certamente os primeiros ataques do mal que o atormentou durante toda a vida (PEREIRA, 1936, p. 26).

A epilepsia era o mal que o atormentava não somente física, mas também moralmente, durante toda a vida. Não gostava, como consta na obra supracitada, de mencionar a palavra “ataque”, sempre que previa a crise, dizia a sua esposa “vou sentir-me mal”. Seu constrangimento era tamanho que costumava revoltar-se com aqueles que o socorriam (PEREIRA, 1936, p. 169-170). Esse recato era algo marcante em sua existência, não queria ser reconhecido por seus dramas pessoais, buscava certo “convencionalismo de superfície”, nos termos da autora.

Pereira (1936) procura desconstruir a imagem de um Machado “frio, indiferente, de um convencionalismo absoluto, escrevendo quase por desfastio, e apenas com o raciocínio” (p.11). Imagem esta que o próprio Machado parece apreciar em vida. Era um bom leitor de almas, mas não queria que a sua própria fosse lida. “Esse homem tão recatado, tão cioso da sua intimidade, só teve um descuido, só deixou uma porta aberta: os seus livros. São eles que nos revelam o verdadeiro Machado” (PEREIRA, 1936, p.12).

Em oposição à figura do “escritor inteiramente ausente da obra, escrevendo sem se dar, sem se revelar” (p. 11), defende que a obra e o autor estão intimamente ligados (p. 13), de forma que seus livros estariam impregnados de sua biografia, visto que seria um transbordar de sua personalidade. Não há neles, de fato, dados circunstanciais de suas experiências, mas sim dos sentimentos por elas caudados, submetidos ao uso da razão e transferidos para situações ficcionais por meio de sua notável capacidade de criação.

Sob esse aspeto, há nos seus livros muito de autobiografia. Não terá contado propriamente as circunstâncias da sua existência, mas exprimiu os sentimentos que elas lhe provocavam. Podemos dizer que a sua obra foi precisamente o avesso de sua vida, não esquecendo de que o avesso não é o lado oposto, mas o lado de dentro, inseparável do de fora, condicionado por ele. Os livros desse introvertido não foram, portanto, apenas evasões. Há neles um íntimo contato com a realidade quotidiana, e sobretudo com – essência da personalidade. E o homem que através deles descobrimos é muito diverso do que nos apresenta a sua lenda (PEREIRA, 1936, p.14-15).

Perdeu a mãe ainda jovem, bem como a irmãzinha, duas fontes de ternura e acolhimento em oposição às gozações externas à família, por causa de sua gagueira e morbidez. Contudo, seu pai casou-se novamente, fazendo de Maria Inês, sua madrasta, a quem chamava madrinha, para evitar os ares negativos da terminologia adequada. Era carinhosa e acolhedora como uma mãe, não teve filhos, fato que talvez tenha contribuído para que se afeiçoasse ainda mais ao menino (p. 31).

Só este fato de ter querido evitar o nome odioso de madrasta basta para mostrar o que havia de fino, de delicado nessa mulher humilde. Se Machado de Assis veio de um meio pobre, não veio de um meio grosseiro. Mãe e madrasta tiveram aquela fecunda e boa inteligência do coração, muita mais generosa do que a outra. A sensibilidade doentia do menino encontrou em ambas o contato suave que exigia. E não viveu tão pouco entre gente bronca. (PEREIRA, 1936, p.14-15).

Foi Maria Inês quem ensinou Machado a ler, embora seu pai também soubesse ler e escrever, além de entender algo sobre o belo, como bom dourador. Depois, o menino foi para uma escola pública. Recebeu educação em um nível maior do que era esperado das famílias de sua condição socioeconômica.

O jovem Joaquim Maria era um rapaz que, com muito esforço, buscava libertar-se de alguns fatores adversos à sua sobrevivência, bem como a sua ascensão literária, como o fato de ser pobre, negro, órfão e doente. Sustentava-se trabalhando como aprendiz de tipógrafo, depois contribuindo com seus escritos em alguns jornais como *O Espelho*, *O Paraíba* e *Correio Mercantil*, além de atuar como revisor. Era uma difícil vida de poucos prazeres, mas sobrava tempo para a leitura, assim aperfeiçoava seu estilo, estudando os clássicos (p. 69).

Apesar dos choques que a cor, essa fatalidade, e a doença, outra fatalidade, lhe suscitariam sem dúvida a todo momento, devia ser feliz. Contra as circunstâncias, talvez contra si mesmo, contra o seu temperamento tímido e fechado, afirmava a sua personalidade (40). Não era mais o coroinha desvalido, ou o tipógrafo desajeitado, era alguém, era Machado de Assis, um nome que os meios literários começavam a pronunciar com acatamento, senão com admiração (PEREIRA, 1936, p. 69).

Em 12 de novembro de 1869, casou-se com Carolina Augusta Novaes, portuguesa, a contragosto da família da noiva, por causa de sua cor. Sua esposa era cinco anos mais velha e vivia entre intelectuais desde a casa de seu pai. Não é descrita como bela, mas extremamente simpática e atraente. Por sua personalidade, era constantemente louvada pelos que a conheciam. (Idem, p. 121)

Aos trinta anos, em 1872, Machado publica seu primeiro romance, *Ressureição*. No ano seguinte publica seu primeiro livro de contos, *Histórias da meia-noite*, e também passa atuar como primeiro-oficial da Secretaria de Estado do Ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas. Na mesma década, publica *A mão e a luva*, *Helena* e *Iaiá Garcia*, compondo a primeira fase machadiana, não tão consagrada quanto a segunda. Em 1881, um ano após ser nomeado Oficial de Gabinete do Ministério da Agricultura, publica em livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, obra que marca o início da segunda fase machadiana, a qual vem para enriquecer a literatura brasileira com obras que serão aclamadas pela crítica até os dias de hoje, como *Quincas Borba*, *Dom Casmurro*, entre outros romances, além de crônicas e contos.

Pereira (1936) enfatiza a genialidade do Machado contista em detrimento do romancista— ainda que em ambos os gêneros o autor tenha se destacado, a

natureza do conto permite um trabalho artesanal mais meticuloso por parte do autor, de forma que a obra possibilita uma visão focada em pormenores que se conectam formando um todo, ao abordar de maneira engenhosa alguns temas universais.

Se Machado fosse pintor, certamente os seus estudos valeriam mais do que as grandes telas. Para o romancista, os contos equivalem a estudos. Assim encaradas, as histórias de Machado de Assis ganham significação que as liga entre si. Foram, na sua melhor parte, estudos sobre alguns temas. (PEREIRA, 1936, p.256-257)

Como visto no excerto acima, Lucia Miguel Pereira (1936) compara a Machado a um pintor cujos estudos valeriam mais do que as grandes obras, reforçando a ideia de superioridade de seus contos sobre seus romances. A autora menciona, ainda, alguns contos como verdadeiras obras-primas, incluindo *O Espelho*, o qual será estudado neste trabalho, logo a seguir. (PEREIRA, 1936, p.256)

3.1 O ESPELHO E O ALFERES

*O espelho reflete certo; não erra porque não pensa.
Pensar é essencialmente errar. Errar é
essencialmente estar cego e surdo.*

Álvaro de Campos

O conto *O espelho*, de Machado de Assis, foi publicado inicialmente em 1882, no jornal *Gazeta de notícias*. No mesmo ano este e outros escritos foram reunidos no livro intitulado *Papéis avulsos* (PEREIRA, 2015). Tendo em vista que a publicação foi realizada após o lançamento de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, considera-se que faz parte da segunda fase da obra machadiana, mais madura, realista e carregada de detalhamento psicológico das personagens, crítica social e oposição a ideais românticos. Nesse sentido, o conto-teoria empenha-se em promover uma análise da formação do *eu* sob influência dos papéis sociais. Para tanto, lança mão da narrativa de uma situação insólita para ilustrar suas ideias. O que lhe parece mais efetivo do que apenas argumentar teoricamente:

Os fatos explicarão melhor os sentimentos: os fatos são tudo. A melhor definição do amor não vale um beijo de moça namorada; e, se bem me lembro, um filósofo antigo demonstrou o movimento andando. Vamos aos fatos (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 25).

O conto é apresentado, inicialmente, por um narrador onisciente em terceira pessoa. Essa narrativa introdutória já traz alguns efeitos estético-semânticos a respeito do que trata o “esboço de uma nova teoria da alma humana” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 21). Na obra, a dualidade da alma externa e interna é representada pela luz da lua, que entra no recinto e se funde misteriosamente com a luz das velas, bem como pela dicotomia da agitação urbana em contraste com a atmosfera límpida e sossegada do céu noturno que realçam as possíveis naturezas das almas externas mencionadas pelo narrador-personagem. Assim como a luz de fora se mistura àquela dentro da casa, mais à frente, na narrativa, será verificada a influência da alma externa sobre a interna.

Um grupo de cavalheiros debate questões metafísicas numa casa de um bairro do Rio de Janeiro localizado no alto de um morro (Santa Teresa). Quando o mais quieto deles resolve se pronunciar na condição de não ser interrompido os demais param para ouvirem-no atentamente. Inicia-se, então, uma narrativa dentro da narrativa, agora com um narrador-personagem e o texto em primeira pessoa.

Sob o escopo de argumentar sobre a existência de duas almas – uma interna e outra externa –, o narrador-protagonista, Jacobina, já em sua maturidade, narra, em uma roda de conversa, sua experiência com um espelho, vivenciada na juventude, aos vinte e cinco anos de idade. De origem humilde, ao se tornar alferes, o moço, antes chamado de Joãozinho, mediante o uso da farda, se entrega ao novo padrão de tratamento recebido por parte de sua tia, escravos e outros membros da sociedade, passando a ser chamado pelo título conquistado, de forma que seu envaidecimento, ou a valorização da alma externa, aquela que é socialmente construída e observada, culmina na eliminação ou abandono de sua alma interna, a forma mais pura de seu ser, aquela que experimenta sensivelmente sua relação com o mundo, mas não pode ser observada por ninguém além do próprio indivíduo. A alma externa, explica o narrador, consiste em uma *coisa* que, tal como a alma interna, “transmite vida” ao indivíduo, um objeto de desejo, uma razão de viver.

Embora, mutável, a alma externa não pode ser anulada, pois isto implicaria na perda da existência inteira (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 22):

A alma exterior pode ser um espírito, um fluido, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação. Há casos, por exemplo, em que um simples botão de camisa é a alma exterior de uma pessoa; - e assim também a polca, o voltarete, um livro, uma máquina, um par de botas, uma cavatina, um tambor, etc. Está claro que o ofício dessa segunda alma é transmitir a vida, como a primeira; as duas completam o homem, que é, metafisicamente falando, uma laranja. Quem perde uma das metades, perde naturalmente metade da existência; e casos há, não raros, em que a perda da alma exterior implica a da existência inteira. Shylock, por exemplo. A alma exterior daquele judeu eram os seus ducados perdê-los equivalia a morrer. "Nunca mais verei o meu ouro, diz ele a Tubal; é um punhal que me enterras no coração." Vejam bem esta frase; a perda dos ducados, alma exterior, era a morte para ele. Agora, é preciso saber que a alma exterior não é sempre a mesma... (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 22).

Verifica-se então uma intensa relação homem-coisa nesse conto machadiano, a coisa não só tem vida, como também a transmite e influencia na vida do ser humano e se constitui como metade de sua existência, uma metade substituível, mas, ainda assim, de suma importância, vital.

Como argumento de exemplificação, para comprovar a tese de que a alma externa muda de lugar constantemente, é mencionada uma senhora "gentilíssima" chamada Legião, referida como parenta do diabo, de sorte que, alegoricamente, representa a massa social da época, a qual mudaria de alma externa a cada período do ano. Poderíamos ratificar essa relação pelo fato de que o prefixo demo, encontrado na palavra demônio é o mesmo que em demos, ou povo? Se não, o próprio nome Legião o atesta, visto que é o nome dos demônios, aos quais Jesus expulsa de um homem, conforme narrado no Evangelho segundo Lucas, capítulo 8, e no Evangelho segundo Marcos, capítulo 5: "E perguntou-lhe Jesus, dizendo: Qual é o teu nome? E ele disse: Legião; porque tinham entrado nele muitos demônios". Assim, entendemos que Legião no conto de Machado refere-se a uma grande quantidade de pessoas, colocada ironicamente como tendo parentesco com o diabo, porque, embora aparentemente gentil, troca de preferência o tempo inteiro, o que provavelmente, afetaria os artistas que dependem da recepção do incentivo do público.

[...] conheço uma senhora, – na verdade, gentilíssima, – que muda de alma exterior cinco, seis vezes por ano. Durante a estação lírica é a ópera; cessando a estação, a alma exterior substitui-se por outra: um concerto, um baile do Cassino, a rua do Ouvidor, Petrópolis...

– Perdão; essa senhora quem é?

– Essa senhora é parenta do diabo, e tem o mesmo nome; chama-se Legião... E assim outros mais casos (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 23).

O protagonista confessa que também tem “experimentado dessas trocas” de alma externa, mas não as quer comentar, prefere focar sua narrativa no caso de quando era um moço de vinte e cinco anos, recém nomeado alferes da guarda nacional, título que muda drasticamente o status social de um jovem nascido pobre. Nesse momento, sua alma externa é revelada pelo espelho na forma de seu fardamento de alferes. A farda em si é uma coisa carregada de sentido social, mas a narrativa machadiana tem seu enfoque centrado em como toda essa semântica afeta o indivíduo. Observe-se que o fato de o fardamento ter sido doado por amigos tem relação direta com o estímulo positivo social (bajulações) que o jovem recebeu para que sua alma externa passasse a impulsionar seu novo papel social.

E sempre alferes; era alferes para cá, alferes para lá, alferes a toda a hora. Eu pedia-lhe que me chamasse Joãozinho, como dantes; e ela abanava a cabeça, bradando que não, que era o "senhor alferes". Um cunhado dela, irmão do finado Peçanha, que ali morava, não me chamava de outra maneira. Era o "senhor alferes", não por gracejo, mas a sério, e à vista dos escravos, que naturalmente foram pelo mesmo caminho. Na mesa tinha eu o melhor lugar, e era o primeiro servido. Não imaginam (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 24).

Uma das regalias concedidas pelo seu novo status foi um espelho em seu quarto de hóspede na casa de sua tia, era a peça mais valiosa da casa. Dessa forma, o moço rapidamente se acostuma a sua nova realidade e se apega ao seu papel social, transformando-o em sua alma externa. Contudo, ocorre uma situação de emergência e a tia que o hospedava e que o enchia de regalias precisou se ausentar, deixando-o sozinho a cuidar da fazenda e dos escravos. Tal qual Narciso, o jovem Jacobina não se atrai por observar a realidade além de seu reflexo, de forma que se *afunda* em problemas na ocasião em que os escravos, aproveitando-se de sua vaidade para executar um plano de fuga, deixam-no sozinho na chácara. Mergulhado em solidão extrema, sem farda, contempla-se ao espelho, após tê-lo evitado por longos dias. Seu duplo se apresenta de forma turva, o que lhe causa

estranhamento. Essa parece ser a representação de sua alma interna, aquela menos influenciada pelas bajulações dispensadas à farda, ou ao cargo que ocupa.

Olhei e recuei. O próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo; não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra. A realidade das leis físicas não permite negar que o espelho reproduziu-me textualmente, com os mesmos contornos e feições; assim devia ter sido. Mas tal não foi a minha sensação. Então tive medo; atribuí o fenômeno à excitação nervosa em que andava; receei ficar mais tempo, e enlouquecer (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 28).

Essa alma interna representada como algo sem forma, esfumada ou difusa, carrega uma conotação que remete a uma ausência de autoconhecimento. Esse herói machadiano, problemático e *realista*, não está interessado em examinar almas difusas no espelho, e logo encontra, como se pode observar no trecho acima, um esquire pautado na racionalidade. Em seguida, lhe afeta a ideia de vestir a farda. A partir desse momento, o espelho passa a mostrar sua forma nítida, correta. Olhando pela perspectiva da coisa, a farda carrega em si o legado de um mundo de ordem, o qual não permite abertura para o domínio da subjetividade, diante dela desaparece o extraordinário.

Lembrou-me vestir a farda de alferes. Vesti-a, aprontei-me de todo; e, como estava defronte do espelho, levantei os olhos, e...não lhes digo nada; o vidro reproduziu então a figura integral; nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso; era eu mesmo, o alferes, que achava, enfim, a alma exterior (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 28-29).

Assim, a alma externa é representada pela figura do alferes ao espelho. É do indivíduo socialmente construído que ele prefere se conceber. É a realidade objetiva que importa; enquanto a alma interna, difusa, está ligada à subjetividade, a qual talvez um herói romântico se debruçasse em esmiuçar, a alma externa, de caráter mais objetivo, convém melhor ao sujeito de seu tempo e sua classe: “O alferes eliminou o homem” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 24). Ou seja, o protagonista preteriu a alma interna em benefício da externa. Parecia mais cômodo lidar com esta, em virtude da posição social que havia alcançado e como isso implicava nos modos de tratamento recebido.

Metafisicamente, a existência das duas almas, defendida por Jacobina, é comparada

a uma laranja: “Quem perde uma das metades, perde naturalmente metade da existência; e casos há, não raros, em que a perda da alma exterior implica a da existência inteira” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 22). Talvez, por esse motivo o protagonista não aparecia nítido no espelho; não trazia consigo sua alma externa – a farda, a qual representa sua posição social.

O alferes eliminou o homem. Durante alguns dias as duas naturezas equilibraram-se; mas não tardou que a primitiva cedesse à outra; ficou-me uma parte mínima de humanidade. Aconteceu então que a alma exterior, que era dantes o sol, o ar, o campo, os olhos das moças, mudou de natureza, e passou a ser a cortesia e os rapapés da casa, tudo o que me falava do posto, nada do que me falava do homem. A única parte do cidadão que ficou comigo foi aquela que entendia com o exercício da patente; a outra dispersou-se no ar e no passado (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 24-25).

Como sua outra metade apresentava-se cada vez mais débil, não lhe sobraria muito de seu ser na ausência da alma externa. Sua pessoa, aquém do personagem social anulava-se gradativamente.

3.2 O REFLEXO DA VAIDADE

A bajulação é a moeda falsa que só circula por causa da vaidade humana.

François La Rochefoucau

Como bem colocado por Coccia (2010, p. 17), a presença de algo em si não afeta nossos sentidos, é necessário que qualquer coisa se torne sensível para que possa se tornar perceptível para nós. O espelho, conforme defende o autor, funciona como esse lugar intermediário, onde os fenômenos se tornam sensíveis, ou seja, capazes de serem captados por nossos órgãos perceptivos, no caso— nossos olhos. Além disso, o espelho é considerado paradigma dessa medialidade, visto que produz uma imagem puramente sensível, alheia tanto ao corpo quanto à alma de quem o consulta, apenas uma duplicata no âmbito do sensível.

Observe-se agora como a presença da *coisa* espelho, no conto, evoca facilmente a temática do *Outro de si* e possibilita uma boa ilustração do diálogo entre alma interna e alma externa, metaforizando, por meio de uma situação concreta o que, em caso de privação sensorial, seria uma experiência mais abstrata e profunda que

seria a auto-observação do personagem. Entra em cena a ação do espelho enquanto prótese², a qual permite que seu usuário veja seu próprio rosto, o que seria impossível sem as *affordances*³ do artefato em questão, e, mais que isso, dando forma visível à condição psíquica do narrador-personagem. No conto, a presença do espelho possibilita essa autoconsciência ilustrada, de maneira que cria um plano de comunicação entre o consciente e o inconsciente, conferindo uma atmosfera de medo e estranheza, a qual será subvertida pelo uso da razão, haja vista o protagonista-narrador, o qual não associa nenhum dos fatos ocorridos a eventos fantasmagóricos, mas a causas fisiológicas.

Todavia, sua narrativa causa inquietação. O que a personagem vê no espelho não é algo comum, ou corriqueiro, mas algo *estranho*. No entanto, é importante destacar que esse escape do mundo ordinário está emoldurado, ou seja, está limitado a um ambiente sensível, não é como ver um fantasma no ar. Como ilustra Tim Ingold, uma coisa não deve ser observada isolada de seu contexto, uma pipa-no-ar funciona bem diferente de uma pipa-na-mesa. De maneira análoga, ver uma alma-ao-espelho é bem diferente de vê-la como uma aparição solta pela casa. A aparição ao espelho pode ser evitada, mas, ao mesmo tempo, seduz com a ideia do extraordinário, ao passo se permite ser espiada. Ao ficar sozinho, Jacobina passa oito dias a evitar o espelho, e quando decide o defrontar, vê algo espantoso, o que o faz decidir ir embora, mas enquanto se veste, olha repetidas vezes para a coisa e sua possibilidade de transcendência.

Convém dizer-lhes que, desde que ficara só, não olhara uma só vez para o espelho. Não era abstenção deliberada, não tinha motivo; era um impulso inconsciente, um receio de achar-me um e dois, ao mesmo tempo, naquela casa solitária; e se tal explicação é verdadeira, nada prova melhor a contradição humana, porque no fim de oito dias deu-me na veneta de olhar para o espelho com o fim justamente de achar-me dois. Olhei e recuei. O próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo; não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra. A

² Vide citação de Umberto Eco na página 5/6.

³ Qualidade de um objeto que permite e convida a se fazer algo com ele. Termo utilizado por Tim Ingold em *Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais*. A literatura especializada vêm mantendo o termo em inglês. (Já houve essa explicação mais acima, no início).

realidade das leis físicas não permite negar que o espelho reproduziu-me textualmente, com os mesmos contornos e feições; assim devia ter sido. Mas tal não foi a minha sensação. Então tive medo; atribuí o fenômeno à excitação nervosa em que andava; receei ficar mais tempo, e enlouquecer. - Vou-me embora, disse comigo. [...] De quando em quando, olhava furtivamente para o espelho; a imagem era a mesma difusão de linhas, a mesma decomposição de contornos... Continuei a vestir-me (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 28).

Diante do sentimento de medo e estranheza pelo que foi visto no espelho, recorre ao uso da razão, de forma que atribui o fenômeno à excitação nervosa e decide ir embora para evitar que enlouqueça. Tal vacilação é componente estrutural do gênero fantástico, tal como afirma Todorov: “O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1981, p. 16). Na cena acima, inclusive, encontramos os três elementos apontados no primeiro capítulo deste trabalho para que uma obra possa ser considerada fantástica: um fenômeno sobrenatural, conseqüentemente, a desestabilização do real e o medo. Toda a causa desse sentimento se reúne na superfície espelhada, aquém dela o mundo continua normal, de sorte que, ao fugir dela, é possível evitar a problemática ali encontrada, assim como enfrentá-la representa mergulhar na situação insólita.

Não obstante, há nessa experiência algo mais substancial do que simplesmente uma aparição, não é um conto que intenciona fazer medo, mas apresenta uma teoria sobre a alma humana, de maneira que promove reflexão sobre a importância daquilo que motiva ou impulsiona cada pessoa. No caso do ilustre alferes: a vaidade. Este sentimento o move durante toda sua jornada, por isso cai em desgraça, quando os escravos de sua tia percebem que este é seu ponto fraco, e sabiamente o usam como instrumento poderoso contra ele mesmo, paradoxalmente, é também esse sentimento de vaidade que faz com que ele se reestabelece após o conflito narrado.

3.3 A MOLDURA DE OURO DETERIORADA

Esculpida em ouro e madrepérolas, a moldura do espelho machadiano se apresenta

bem trabalhada em materiais caros, que remetem à nobreza. Conquanto o fato de ser objeto obtido de terceiros, já desgastado pelo tempo e, ainda assim, discrepar do restante da mobília da casa, por ser a peça mais rica do ambiente, o espelho nos oferece maiores pistas das condições econômicas da família, bem como acerca do valor do gesto de D. Marcolina, quando ordena que o artefato seja colocado no quarto do sobrinho alferes.

Obra rica e magnífica, que destoava do resto da casa, cuja mobília era modesta e simples... Era um espelho que lhe dera a madrinha, e que esta herdara da mãe, que o comprara a uma das fidalgas vindas em 1808 com a corte de D. João VI. Não sei o que havia nisso de verdade; era a tradição. O espelho estava naturalmente muito velho; mas via-se-lhe ainda o ouro, comido em parte pelo tempo, uns delfins esculpidos nos ângulos superiores da moldura, uns enfeites de madrepérola e outros caprichos do artista. Tudo velho, mas bom... (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 24).

Assim como a moldura, a farda do alferes é produto de segunda mão, ou de reutilização, temos então duas coisas que conferem algum status a seus proprietários, e que, no entanto, não apresentam valor indiscutível diante da sociedade, mas que representam, de alguma forma, um degrau conquistado em ascensão social, uma posição cômoda, na verdade, à qual se agarra.

A coisa espelho, com sua moldura de ouro, nesse conto parece ter sido esculpida com o propósito de emoldurar uma figura de grande importância política, social e econômica. No entanto, essa moldura está desgastada pela ação do tempo, e a figura que com ele se depara já não é de tão grande patente, fora daquele contexto familiar, o que nos leva a crer que o espelho está em fase de decadência (teria pertencido a algum nobre?). Decerto podemos percebê-lo como um emaranhado de fios vitais dos quais só nos foi permitido acesso a uma linha. Todavia, aquele espelho, talvez, tenha sido a “alma externa” de muitos homens antes de nosso protagonista- narrador. Homens cujas vidas foram já consumidas pelo tempo, assim como o espelho, o qual, ainda que de forma mais lenta, se desgasta, enquanto inscreve sua história no espaço e no tempo.

4 GASTÃO CRULS

Gastão Cruls foi um escritor brasileiro nascido no Rio de Janeiro, filho de um astrônomo belga, em 1888 e falecido em 1959 em sua cidade natal. De acordo com o artigo de Andreza Marzani, publicado em 2016 na *Revista Abralic*, Cruls formou-se em medicina aos 22 anos, e seu interesse por literatura surgiu durante a vida acadêmica, mas sua carreira de escritor teria tido início por volta de 1914 com a publicação de alguns contos na *Revista do Brasil*. Mais tarde, esses escritos seriam reunidos em seu primeiro livro, *Coivara*.

Em certo momento de sua vida, Cruls abandona a carreira médica e passa a dedicar-se mais à literatura. Começa a frequentar círculos literários ligados ao Modernismo e chega a administrar, juntamente com Agripino Grieco, a Editora Ariel, a qual mantinha uma importante revista literária da época – o *Boletim de Ariel*. (MARZANI, 2016)

Sua narrativa insólita é sempre marcada pela experiência médica e pelo discurso crítico acerca de ética na ciência. Em 1925, publicou sua obra de maior prestígio – *A Amazônia misteriosa*, fortemente influenciada pelo folclore regional e considerada uma das precursoras da ficção científica no Brasil (MARZANI, 2016). Não obstante, a obra que contém o conto aqui estudado é a publicada em 1938, *História puxa história*.

4.1 ISA-NO-ESPELHO

“Women have served all these centuries as looking-glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice its natural size.”

Virginia Woolf

O conto “O espelho” pode ser analisado por diversas perspectivas, incluindo a da cultura material, cuja ótica pode vir a auxiliar na análise da vida material da coisa espelho, assim o faremos com base nos autores acima estudados. Contudo, o próprio texto, apesar de narrado pela voz masculina, parece gritar para que seja lido

também pelo olhar feminista de forma crítica sobre todo o tabu que envolve a sexualidade feminina e culmina em feminicídio. Para este fim, nos ampararemos nos escritos de Beauvoir, principalmente.

A narrativa é desenvolvida em primeira pessoa, pelo marido de Isa, o qual não chega a declarar o próprio nome. A história se desenrola, quase inteiramente, na vida doméstica da alta sociedade carioca, provavelmente no início do século XX, mas, como o texto não delimita a data, pode ser associado a qualquer época em que a mulher esteja incluída em uma sociedade patriarcal, destaque-se que a problemática trazida por seu discurso ainda é bem atual.

A personagem principal, Isa, era uma mulher muito rica, de comportamento altamente consumista, viciada em leilões. Sua fortuna, que propiciava grande luxo à residência, muito provavelmente era fruto de herança, considerando que, à época da escrita, não era comum mulheres da alta sociedade exercerem atividades trabalhistas, e também não há na narrativa nenhum indício de que ela fugiria a esse padrão. Vivia um casamento tranquilo e é descrita como uma esposa carinhosa, porém, pouco dada aos prazeres carnis, fato que, embora constituísse um prejuízo conjugal ao marido, acabava proporcionando-lhe certa confiança no matrimônio.

Diante de uma sociedade substancialmente machista e patriarcal, o narrador-personagem, casado com uma mulher de maior poder econômico, empenha-se em evitar o sentimento de submissão (o qual geralmente é imposto à figura feminina pela tradição, inspirada em interpretações de textos religiosos).

Nunca lhe faltara dinheiro (a meu pedido, levado pelo escrúpulo, casamo-nos com separação de bens, tão grande era a 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, até me parecia excessivo (CRULS, 1951, p. 340).

O que, *a priori*, parece ter sido resolvido com a separação de bens, na verdade, demandava muita energia por parte do esposo nas tentativas de controlar as ações da mulher, dada as vastas possibilidades que sua condição econômica lhe ocasionava. O conto narra que certa vez, Isa quis comparecer a um leilão oferecido por uma ex-cortesã, o marido não podendo refreá-la, fez questão de ir junto. Nessa ocasião, a esposa encantou-se por um enorme espelho de três faces, o qual trazia,

cravejado em bronze, algumas figuras de sátiros e ninfas em posições lascivas. Nessa situação, o personagem-narrador aplica-se em convencê-la a não comprar o artefato, alegando que não seria um móvel condizente com um lar de “gente séria”. Frustrado por não poder impedi-la de adquirir o singular espelho, exige que ela o faça anonimamente, então, cuida ele mesmo dos detalhes do arremate através de terceiros. O espelho em questão, afinal, carregava uma identidade forte e indesejável de se mostrar apreço em público, embora apreciado em secreto, assim como acontecia a mulheres do arquétipo social sua antiga dona, uma meretriz, como tal, hipocritamente excluída da sociedade, mas apreciada em secreto. A relutância em ir ao leilão, assim como a oferta em anonimato testificam isso.

Até esse ponto da narrativa, o comportamento frígido de sua esposa conferia-lhe alguma segurança. Talvez esse fato funcionasse como um indicativo de que aquele era um casamento tradicional e aceitável, embora a mulher desempenhasse o papel de principal provedor da casa.

Diga-se, antes de mais nada, que Isa sempre tivera um comportamento muito calmo. Se assim me faço compreender. Davam-me em carinhos, em ternura d’alma, em atenções delicadas, o que nunca me soubera dar pela exaltação dos sentidos. Era mesmo, talvez, essa a única falha para que 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-a indiferente aos outros homens, do mesmo modo que ela não me apoquentava em relação a outras mulheres (CRULS, 1951, p. 343).

Pondere-se que sua satisfação diante da ausência de ciúmes por parte da mulher abre margens à possibilidade de ele mesmo ser infiel ao contrato monogâmico. O que não seria um comportamento incomum nesse contexto histórico cultural que exige da mulher, esposa, destinada a ser mãe, uma postura pudica, desconectada com a natureza do próprio corpo, considerado vil, enquanto ao homem são permitidos prazeres extraconjugais com mulheres não casadas. Fato social verificado pela escritora teórica social Simone de Beauvoir em meados do século XX:

Malinowski conta, com algum espanto, que os jovens que dormem juntos livremente “na casa dos celibatários” exibem de bom grado seus amores; porque a jovem não casada é considerada incapaz de

conceber e o ato sexual não passa de um tranquilo prazer profano. Quando casada, ao contrário, seu esposo não lhe deve manifestar publicamente qualquer afeição, não deve tocá-la, e qualquer alusão às relações íntimas é sacrílega, pois ela participa, então, da essência temível da mãe e o coito tornou-se ato sagrado (BEAUVOIR, 1970, p. 203).

A interação entre Isa e o espelho faz com que o comportamento de mulher mude consideravelmente. Isa-no-espelho é uma mulher diferente daquela com a qual o marido estava acostumado. A partir da autopercepção corporal, influenciada pela imagem apreciada e pelo jogo de espelhos e luzes, abandona gradativamente a postura recatada, esperada de uma mulher casada na época, e passa a apreciar o prazer da luxúria, tornando-se amante voraz no leito conjugal, tal como as mulheres não casadas. Inicialmente, essa mudança alegra o marido, porém, não tarda para que ele fique incomodado com o fato de que ela esteja sempre com o olhar voltado ao espelho, durante o coito. A viril Isa-no-espelho causa-lhe insegurança, é o desconhecido lhe invadindo a alcova conjugal. Mas por que Isa-no-espelho e não Isa-ao-espelho? Porque a que lhe incomoda é a Isa puramente sensível que a enorme e discrepante coisa espelho em seu quarto lhe apresenta. O espelho transporta o casal para uma atmosfera gótica e luxuriosa, como um bordel, joga com imagens múltiplas e luzes. Em sequência, ele começa a inferir que ela vê não a ele, mas outros homens— os antigos clientes da cortesã, a quem pertencera o espelho—, atrelados aos seus movimentos diante do espelho, de forma que ele seria apenas usado carnalmente em nome de outrem. O personagem-narrador, de alguma forma, sente que ele e a esposa estão conectados ao emaranhado de relações passadas da coisa espelho, de forma que seus fios teriam aprisionado parte da existência de outros, um aspecto puramente sensível de suas existências. Ainda assim, eram *outros homens*, capazes de instigar o instinto territorialista do macho humano. Essa suspeita toma forma gradativamente, lhe perturbando a alma. Até que o espelho rebenta diante do casal, formando uma rachadura em diagonal na face central. Nesse momento, o narrador considera ter a prova de que havia outro homem no espelho, não ele. Ao quebrar o vidro por meio de socos, começa a ver outros e outros homens, presos a cada fragmento banhado em sangue. No final, ele usa um desses estilhaços para ferir de morte a própria esposa.

Ainda que o narrador-personagem associe as imagens especulares ao sobrenatural, é possível desconfiar de sua opinião (e sanidade) e associar a fenômenos mentais, alucinações. Em ambos os casos, o que ele vê no espelho pode ser lido como metáfora para sua visão de mundo no que tange às questões de gênero e sexualidade. A própria moldura já nos direciona o olhar para essa causa.

Para o narrador, Isa veria outros homens diante do espelho, ou desejaria outros parceiros, isso a empolgaria sexualmente, hipótese que o deixava profundamente irritado. O desejo feminino incomoda, mesmo que não consumado. O fato de ela estar desenvolvida sexualmente, o faz concluir que estaria mais propensa a deitar-se com outros homens, pois agora, de fato, ela aprecia o ato sexual. E, potencialmente, qualquer homem pode lhe servir de parceiro. No fundo, ele não confia que o acordo matrimonial seja suficiente para garantir o controle emocional e comportamental sobre a esposa, uma vez que esta demonstra uma postura não submissa e fria, como previa a tradição, mas carregada de luxúria e autônoma.

A coisa espelho em questão apresenta uma estética e dimensões que parecem discrepar da mobília e do espaço doméstico, bem como da conduta familiar socialmente construída segundo o código moral cristão vigente à época. Inicialmente, é essa moralidade junto ao pensamento místico que faz com que o narrador-personagem tenha uma postura defensiva quanto à presença imponente da coisa, adquirida por sua esposa em um leilão ofertado por uma ex-cortesã. O artefato aqui analisado tem em sua moldura figuras de significâncias ao mesmo tempo libidinosas e luxuosas.

[...] três folhas enquadradas em bronze, eram ainda de bronze as 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 (CRULS, 1951, p. 339).

Consumado o fracasso de sua resistência, o marido se debruça em olhar de veneração e espanto sobre o móvel, e qualifica-se como inapto a definir o estilo estético da rica obra de arte, chegando a deduzir que tenha sido feita sob encomenda e não pertença, na verdade, a nenhum padrão estético de época alguma, mas fruto da excentricidade e luxúria de alguém. Convém lembrar que o narrador em primeira pessoa é limitado pelo alcance de seu conhecimento de

mundo. Contudo, ainda que a presença de elementos da cultura grega possa remeter a alguns períodos da História da Arte, não é possível precisar a estética do objeto descrito, a despeito da riqueza descritiva. Ler acerca de uma coisa nunca vista não é como ter acesso à sua imagem, mas as impressões que ela causa ao personagem-narrador. A completude da imagem mental que se faz da mobília que emoldura o espelho fica, em parte, por conta da imaginação do leitor num processo de inteiramento dedutivo.

As palavras ali reunidas são suficientes para preparar o leitor para a natureza do caso insólito que logo ocorrerá. Como se a descrição da mobília estivesse a emoldurar a própria narrativa, de forma que direciona cuidadosamente o olhar para o seu foco, que tem a ver com a questão da sexualidade numa cultura conservadora e patriarcal.

O espelho pode significar ainda a autoconsciência do homem e da mulher, os quais com ele se deparam. Ainda que narrado pela voz parcial do personagem-narrador, não se tendo acesso ao pensamento ou opinião de sua esposa, é possível deduzir que encontro dela com o espelho, *a priori*, foi mais feliz do que o de seu marido. Apesar de emancipada pelo poder econômico, era, como diz Beauvoir (1970), “livre para nada”, a liberdade proporcionada pelo dinheiro era aproveitada ao máximo em sua ânsia consumista, mas não lhe trazia a “alegria de viver” que o espelho lhe causou, como ela mesma diz durante uma discussão com o marido. (Cruls, 1951, p.343)

Tal como questiona Simone de Beauvoir (1970, p.283) acerca do amor da musa de Breton, caso pudesse tornar-se ela sujeito; “encontrará ela essa beleza em seu amante? Ou em sua própria imagem?”, podemos interpretar, com base em passagens do conto, que Isa estivesse cultuando a própria beleza junto às possibilidades sensoriais do sexo associadas ao sentimento de luxúria. Por que o homem não pode conceber que a mulher encontre prazer no sexo em si, e tenha que agir como mero receptáculo impassível para que seja digna de algum respeito? Por que a mulher que se revela, em sua intimidade com o cônjuge, liberta desse padrão de sexualidade reprimida passa a ser alvo de desconfiança quanto ao comportamento monogâmico? E ainda que Isa tivesse mesmo vendo, ou

fantasiando outros homens, por que isso importaria na relação de posse do corpo feminino? (Seria por esse motivo que a indústria pornográfica seria quase que totalmente voltada ao público masculino?). Queria o homem possuí-la profundamente a ponto de eliminar qualquer possibilidade de violação de sua propriedade (humana)? Eis então o medo de que a mulher aja como sujeito nesse âmbito?

O marido vê, ao espelho, outros homens, os quais compartilhariam da subjetividade patriarcal, da relação de posse com a mulher a quem se une por sacramento e, quiçá, do prazer sórdido de usufruir do corpo feminino enquanto patrimônio alheio, como um troféu de virilidade e soberania. Assim, o macho estaria sempre pronto para uma possível luta em defesa da propriedade. No decorrer do conto, a reação do homem com o próprio reflexo é análoga à do peixe *Betta splendens*, também conhecido como peixe-de-briga-siamês ou peixe *Betta*. Diante do espelho, este animal confunde a própria imagem com a de outro macho com o qual mantém relação de intensa competitividade, portanto se arma para uma possível briga, às vezes até a morte. Assim, o protagonista do conto trava a luta contra os outros no espelho, ou em sua mente, até sangrar em defesa da própria honra externa, ou reputação.

Apenas na última linha do conto o feminicídio é narrado: “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” (CRULS, 1951, p. 348). Ele conta toda a história, a *posteriori*, utilizando-se de flashbacks às vezes. Entretanto, em nenhum momento mostra arrependimento ou sentimento de culpa, longe disso, atribui a culpa à mulher e ao espelho. Logo na primeira linha do conto isso pode ser verificado: “Bem que eu lhe dizia: – Não compre esse espelho. Isso não é móvel para casa de gente séria” (CRULS, 1951, p. 339).

De acordo com Karla Oliveira Amaral Ribeiro da Cruz (2018), até um século antes da escrita do conto “O espelho”, de Cruls, no Brasil, era permitido por lei ao marido, que matasse própria a esposa, quando pega em adultério, em legítima defesa da honra.

No Brasil, matar uma mulher sob a desculpa do adultério e em nome da honra era lícito, antes do período da República. O sistema judiciário vigente pautava-se no livro V das Ordenações Filipinas. Esse livro definia que se o marido que surpreendesse sua mulher em

relações sexuais fora do casamento poderia matá-la juntamente com o adúltero, conforme o Título XXXVIII (CRUZ, 2018, p. 9).

Em 2014, a mestrandia em Sociologia pela Universidade Federal do Paraná, Rafaela Westphal, realizou uma pesquisa quantitativa em presídios de Santa Catarina, entrevistando homens condenados por homicídio contra suas companheiras. Verificou-se ainda muito presente o discurso da defesa da honra na atualidade. E essa honra masculina estaria ligada à propriedade inviolável sobre o corpo feminino. Embora alguns aleguem ter se arrependido por terem agido em momento de fúria, ainda culpabilizam a vítima por seu comportamento. Karla Oliveira da Cruz, mestrandia em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Espírito Santo, analisa casos de feminicídio no município de Vitória-ES. Em sua pesquisa, a palavra honra aparece 58 vezes.

Em 2012, durante o evento Marcha das Vadias, mulheres de todo o país argumentavam contra um discurso recorrente, o qual atribuía algum grau de culpa às vítimas de estupro, para tanto, alegavam que uma vestimenta ou um comportamento feminino não deveriam tornar o estupro ou a violência contra a mulher um crime menos hediondo, visto que nem a coisa que se veste e nem a vítima devem ser culpabilizados pelos atos violentos de outrem (G1, 2012).

Evidentemente, a literatura não se manifesta para retratar a realidade, mas tem profunda relação com ela, seja para representá-la ou transcendê-la. No caso desse conto, escrito há quase um século, proporcionando memória de um contexto sociocultural bem como de imaginário coletivo – como as superstições acerca do espelho –, ainda mantém concretas relações de verossimilhança com a atualidade no que tange às questões de gênero. Podemos verificar isso não apenas nas pesquisas acima citadas, como também na música “Mordida de Amor”, da banda Yahoo, que é uma tradução artística da música “Love Bits”, do grupo Def Leppard, e tem profunda relação semântica com o conto analisado neste trabalho. A canção foi trilha sonora de duas novelas exibidas pela Rede Globo de Televisão, *Bebê a bordo* e *Sangue bom*, estreadas respectivamente em 1988 e 2013.

Quando faz amor se olha no espelho/ Será que você gosta mesmo de mim? / Vai me dizer que era pra sempre/ Isso é amor ou uma doce mentira? [...] / Eu não quero tocar em você, oh baby!/ E fazer

seu jogo vai me deixar louco/ Sei que você pensa o amor é do seu jeito/ Coração quebrado e orgulho inteiro (YAHOO, 1988).

Olhar-se ao espelho durante o momento de prazer carnal compartilhado pelo casal é interpretado na música, bem como no conto, como sinal de que a mulher não está praticando o ato apenas em serviço do homem, ou cedendo o corpo ao amado em benefício de um amor inocente e etéreo feminino que sente, em contraste com o amor adulto e carnal masculino. À medida que a mulher rompe com esse padrão de comportamento passivo, passa a ser suscetível a desconfianças, que podem culminar em alguma atitude drástica em nome da honra ou do orgulho masculino: “coração quebrado e orgulho inteiro”, o verso poderia ser perfeitamente aplicado aos que cometem violência contra a mulher motivados pela defesa do que chamam de honra.

4. 2 O REFLEXO DO CIÚME

Espelho é luz. Um pedaço mínimo de espelho é sempre um espelho todo.

Clarice Lispector

A detalhada descrição da moldura desse espelho é carregada de significados e já denuncia o teor do caso que será narrado a partir de sua aquisição pelo casal. Trata-se de um enorme e, embora antigo, rico espelho, talhado em bronze e ônix, cheio de figuras libidinosas esculpidas, descrito como uma “verdadeira obra de arte como, talvez, não existissem duas iguais pelo mundo afora” e “feito para satisfazer aos caprichos de quem o encomendara”. É referido como incongruente com a casa pelas suas dimensões, visto que toma boa parte do quarto onde é inserido, e principalmente pelas figuras lascivas que apresenta em bronze. Divergindo da opinião da esposa, para o personagem narrador, o espelho não harmoniza visualmente e nem funciona de maneira orgânica com o restante da casa. O fato é que ele chama para si todas as atenções, positiva ou negativamente, com sua presença provocativa.

Naturalmente, o ambiente exerce profunda influência sobre o campo de ação humana, bem como em seu estado emocional. As coisas, por sua vez, atuam de muitos modos, na construção do ambiente: conjugando a luminosidade, harmonizando-se entre si, suas cores, volumes, extensões, superfícies, tudo

contribui para a construção do cenário. À vista disso, podemos dizer que o espelho teve um grande aliado em sua ação: o abajur, o qual produzia um efeito penumbra, conferindo uma aura misteriosa ao ambiente. Conforme é narrado: “E também para que o quarto ficasse sempre vagamente iluminado pelas tais lâmpadas veladas por abat-jours, hoje verdes, amanhã azuis, depois vermelhos, conforme os caprichos da sua fantasia” (CRULS, 1951, p. 347).

Através da ação do espelho, em consonância com o jogo de cores e luzes, Isa é apresentada a um mundo fascinante, envolto por estética gótica e luxuriosa, que a seduz visceralmente. Ao se entregar à tamanha experiência sensorial, de efeito cinematográfico, muda drasticamente seu perfil comportamental, causando medo em seu esposo, o qual atribui ao espelho, feitos sobrenaturais, e à esposa, uma conduta pérfida, pois acredita que esta vê e se relaciona com as imagens de outros homens presas no ambiente especular.

Ao ver a imagem da própria esposa como uma mulher voluptuosa tal qual a meretriz, antiga dona do espelho, sente que figura como mero coadjuvante no leito conjugal, de forma que poderia ser substituído por outrem, assim como tivera sido os diversos amantes que estiveram um dia diante daquele espelho com uma meretriz de fato. Esse sentimento é metaforizado em uma progressão de loucura, na qual o marido relata que vê tais outros homens no espelho, atrelados aos seus movimentos, e acredita que a esposa os deseja quando olha ao espelho, chegando ao ponto de causar sua morte por essa causa. Esse momento provoca susto no leitor, que finalmente percebe a gravidade de todo devaneio até ali, mas após essa revelação, há apenas o silêncio do término da narrativa.

Agora, porém, tenho quase certeza de que ela nunca pensou em me enganar. E para que, se através do espelho, minha pessoa lhe dava a presença de outros homens, cada qual mais diferente, cada qual mais apto a satisfazer os apetites? (CRULS, 1951, p. 344).

O estranho no conto começa quando o marido, conforme o excerto acima, acredita que sua presença faz com que a esposa se veja no reflexo especular com outros homens. O sentimento de ciúme o acompanha paulatinamente a partir de então, de forma que marcas de insanidade podem ser verificadas em seu discurso, como, por

exemplo, naturalizar o assassinato da mulher, motivado por ciúme de aparições ao espelho. É verificável uma tênue linha entre a loucura e o sobrenatural nesse conto, de forma que o leitor desconfia do narrador, ao passo que este, por sua vez, dialoga com o pensamento racional quando diz “Obnubilação dos sentidos? Perturbação da vista?” (CRULS, 1951 p. 347), optando, entretanto, pela teoria do sobrenatural.

A visão de outros em seu reflexo era sempre em olhares de relance, desprevenido. No momento em que o espelho se rompe, o personagem- narrador, encarando de frente o próprio reflexo, passa a ter certeza, e não mais mera desconfiança, da presença ausente de outros homens no espelho, ou presença em forma de imagens, não apenas sensíveis mas com algum grau de consciência, suficiente para um riso de deboche. O partir do espelho pode representar a ruptura da sanidade, bem como a perda da identidade, pois a partir de então, o personagem muda completamente de postura, partindo para violência física.

Os múltiplos rostos, vistos em cada pedaço de espelho quebrado, podem ser entendidos como símbolo de que o espelho— sendo personagem principal, uma coisa perpassada por diversos fios vitais, como diria Tim Ingold—, percebe aquele homem como diversos outros a quem já encontrara. Ou, pelo menos é o que ele parece imaginar que seja a perspectiva do espelho, alguém sem atributos especiais, *um*, igual a muitos na multidão, além de um homem sem autonomia, diante de uma mulher empoderada.

5 GUIMARÃES ROSA

De acordo com a biografia publicada pela Academia Brasileira de Letras, o contista, romancista, novelista e diplomata João Guimarães Rosa nasceu de Francisca Guimarães Rosa e Florduardo Pinto Rosa, em 27 de junho de 1908, no município de Codisburgo, Minas Gerais, mudando-se para a capital, Belo Horizonte, dez anos depois. Formou-se em medicina aos vinte e três anos de idade, pela Faculdade de Medicina de Belo Horizonte. Por meio de concurso, tornou-se capitão médico da Força Pública do Estado de Minas Gerais, depois cônsul em Hamburgo. Em 1946 foi chefe de gabinete do ministro João Neves da Fontoura. Entre 1948 e 1951, atuou como primeiro-secretário e conselheiro de embaixada em Paris e secretário da Delegação do Brasil à Conferência da Paz, também na cidade das luzes, onde também representou o Brasil na Sessão Extraordinária da Conferência da UNESCO, e foi delegado do Brasil à IV Sessão da Conferência Geral da UNESCO, em 1949. Voltou ao Brasil no ano de 1951, quando foi, pela segunda vez, nomeado chefe de gabinete do ministro João Neves da Fontoura; em seguida chefe da Divisão de Orçamento e promovido a ministro de primeira classe. Em 1962, tornou-se chefe do Serviço de Demarcação de Fronteiras.

Estreou na literatura em 1929, na revista *O cruzeiro*, com a publicação do conto “O mistério de Highmore Hall”, obra que nunca foi inserida em nenhum de seus livros posteriormente. Em 1936, recebeu o prêmio Academia Brasileira de Letras pela coletânea de versos *Magma*. Alcançou lugar de destaque na literatura brasileira a partir da publicação do livro *Sagarana*, uma coletânea de contos, os quais apresentavam alto teor de inovação tanto em questão de linguagem, repleta de neologismos e sintaxe diferenciada, quanto na própria estrutura narrativa, além da simbologia abundante. Apesar de altamente erudito e notório poliglota, o regionalismo é uma característica marcante em suas obras, mas essa forma de expressão se associa a temáticas universais, como amor, ódio, morte, medo, violência e misticismo.

Ainda segundo dados encontrados no sítio virtual da Academia Brasileira de Letras, em 1952, Guimarães Rosa fez uma importante viagem para seu processo criativo: tratava-se de uma excursão com vaqueiros com destino a Mato Grosso. Nesse

percurso, foi possível que entrasse em contato com o vernáculo e as vivências desse povo para que pudesse recriá-los em obras como *Com o vaqueiro Mariano e Grande sertão: veredas*, um expoente da literatura brasileira, traduzido para diversos idiomas.

De acordo com biografia publicada na BBC News, enquanto cônsul em Hamburgo, João Guimarães Rosa se relacionou com a notável Aracy Moebuis de Carvalho. Em 1947, de volta ao Brasil, oficializaram a união. Ela é, até hoje, considerada heroína pela comunidade judaica mundial por sua atuação destemida na Alemanha Nazista para salvar judeus do Holocausto. Em 1982, recebeu a mais alta honra concedida a não-judeus e declarada como justa entre as nações. Seus feitos inspiraram o livro *Justa – Aracy de Carvalho e o resgate de judeus: trocando a Alemanha Nazista pelo Brasil*, publicado em 2011, e mais tarde, a série *O anjo de Hamburgo*, de Jayme Monjardim, produzida pela Globo em parceria com a Sony Pictures Television. Além disso, é a ela que Guimarães Rosa oferece sua obra prima, *Grande sertão: veredas*.

A relação do autor com o universo espiritual é algo digno de nota nesse trabalho, uma vez que ele mesmo defende que a “A vida deve fazer justiça à obra, e a obra à vida” (ROSA, 2009a, p. XLII). Em 2015, Teresinha Zimbrão da Silva, da Universidade Federal de Juiz de Fora, publicou o artigo “Guimarães Rosa: esta é a minha mística”, no qual define a palavra mística como adjetivo de mistério e associa toda a espiritualidade com o mistério, visto que é onde a razão não alcança.

“[m]ística é adjetivo de mistério” (BETTO; BOFF, 2010, p. 49), e mistério tem muitos significados, dentre eles, “usa-se a palavra mistério para concluir uma reflexão que esgotou as capacidades da razão” (BETTO; BOFF, 2010, p. 49). Afinal, a realidade é muito maior do que a razão pode compreender, o paradigma da racionalidade é insuficiente para dialogar com todas as dimensões do real (ZIMBRÃO DA SILVA, 2017, p.1).

Segundo Zimbrão da Silva, Guimarães Rosa se autodeclarava místico, tendo relatado, inclusive, ter vivenciado diversas experiências sobrenaturais, como “Sonhos premonitórios, telepatia, intuições, séries encadeadas fortuitas, toda a sorte de avisos e pressentimentos. Dadas vezes, a chance de topar, sem busca, pessoas, coisas e informações urgentemente necessárias” (ROSA, 2009b, p. 658). Inclusive,

é frequentemente mencionado que o escritor teria previsto a própria morte, ocorrida em 19 de novembro de 1967, três dias após a postergada posse na Academia Brasileira de Letras (MARINHO, 2012, p.187).

Naturalmente, esse pensamento místico se reverbera em seu fazer literário, de forma que o autor, ícone da terceira geração modernista, se posiciona como anti-intelectualista, assim como, um século antes, faziam escritores e artistas ligados ao Romantismo e ao Simbolismo, os quais promoviam o resgate do inconsciente, dos sentimentos, da intuição em detrimento da racionalidade absoluta, do pensamento positivista do século XIX.

Consideraremos também que Rosa – definindo a si e aos seus livros, como “anti-intelectualistas” (ROSA, 2003, p. 90) e defendendo ainda o “primado da intuição, da inspiração” (ROSA, 2003, p. 90), sobre o “bruxulear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana” (ROSA, 2003, p. 90) – é um escritor que se filia a vertentes estéticas que remontam ao Romantismo e ao Simbolismo, estéticas defensoras do retorno ao inconsciente, ao irracional e ao subjetivo, como oposição aos excessos bruxuleantes e presunçosos do racionalismo do mundo ocidental moderno (ZIMBRÃO DA SILVA, 2017, p. 1).

Este embate ao pensamento positivista pode ser verificado na obra aqui estudada, “O espelho”, ainda que em termos de estrutura se diferencie das narrativas fantásticas tradicionais, por não focar em reproduzir a realidade antes de transcendê-la, mas de forma um tanto mais direta provoca reflexão sobre o conceito de realidade fundamentado na ótica positivista, dialogando com o cientificismo do século XX e também com “O espelho”, de Machado de Assis, num processo de autorreferencialidade literária.

5.1 A JORNADA ESPECULAR

Antes de analisar propriamente os efeitos do espelho nesse conto, existe a necessidade de expressá-lo em ordem direta para que se possa, paradoxalmente, contemplar superficialmente sua profundidade, além de ratificar sua linha interpretativa. É uma obra semântica e poeticamente rica, podemos dizer que suas palavras são trabalhadas artesanalmente.

“O espelho”, de Guimarães Rosa, é um conto publicado originalmente em 1962, no centro da coletânea *Primeiras estórias*. Curiosamente, a palavra espelho revela um efeito interessante quando inserida no meio do livro, sugerindo que os dez primeiros contos reflitam os dez últimos.

O conto “O espelho”, de João Guimarães Rosa, por sua vez, faz parte de um conjunto de vinte e uma pequenas narrativas de *Primeiras estórias* (1972), publicado em 1962. Essa composição ocupa o lugar central entre os contos da coletânea, o que tem chamado a atenção da crítica. É de 1977 o livro *Bruxo da linguagem no Grande sertão* em que Consuelo Albergaria (p. 68), sobre essa posição, afirma que as demais narrativas dispõem-se simetricamente em relação a “O espelho”, o que permite que “[...] quer pelo tema, quer pelo assunto, os demais vinte contos se apresentem numa ordem inversa e rebatida” (NASCIMENTO; LEONEL, 2008).

Acerca da linguagem, podemos dizer que ela se difere do vernáculo interiorano tão presente na obra de Guimarães Rosa. Esse personagem-narrador se expressa de forma mais erudita, trazendo termos da ciência e da filosofia, mas ainda com bastante criatividade no manejo das palavras, com uso de neologismos, tais como *travisagem* e *tresbusco*, além de sintaxe excêntrica. Podemos inferir que, tanto a personagem central quanto seu interlocutor são pessoas que, embora nascidas no interior, tiveram acesso a alguma formação em um centro urbano. Isso pode ser verificado nos trechos: “O senhor, por exemplo, que sabe e estuda, suponho nem tenha ideia do que seja na verdade – um .espelho?” e “Sou do interior, o senhor também; na nossa terra, diz-se que nunca se deve olhar em espelho às horas mortas da noite, estando-se sozinho” (ROSA, 1988 p. 67). Do trecho também se pode entender que a conversa não acontece no interior, pois a forma como é referenciado causa impressão de que o sujeito está fora desse lugar.

O espaço onde acontece a conversa não é explicitado, não há em momento algum um narrador onisciente que aponte esses detalhes, como no conto “O espelho”, de Machado de Assis, por exemplo. Mas, há marcas de fala que nos permitem vislumbrar algumas possibilidades de cenário. Primeiramente, como visto anteriormente, embora os personagens sejam interioranos, provavelmente a conversa acontece na zona urbana. Segundo, há outras pessoas presentes, como pode ser verificado no trecho “Como é que o senhor, eu, os restantes próximos,

somos, no visível?”. Por conseguinte, é possível imaginar que os interlocutores estejam sentados em um café, taverna ou botequim; ou, melhor ainda, que o narrador esteja em movimento, tagarelando e gesticulando pelas ruas, com gente indo e vindo, enquanto seu narratário o segue silencioso, mas interessado – exatamente como nós, leitores. Em um mundo de muitas bocas e poucos ouvidos, Guimarães nos permite que nos *outremos* em um bom ouvinte. Sim, participamos do conto *outrados* em uma personagem pré-definida, como num jogo de RPG. Essa segunda possibilidade, conferiria um sentido mais exato, literal, ao verbo seguir em “Se quer seguir-me, narro-lhe...” (ROSA, 1988, p. 65). Mas é perfeitamente possível também imaginar um cenário no qual o narrador estaria sozinho em um palco, monologando, já o narratário seria alguém escolhido na plateia aleatoriamente, como se costuma fazer com frequência no teatro. O termo *o senhor*, na verdade, funciona como o *você* epistêmico, em todas as opções, mas principalmente na última.

Já o espaço da história (ou estória) de sua experiência com espelhos é delimitado apenas onde foi iniciada, que teria sido “num lavatório de edifício público” (ROSA, 1988, p.67), onde viu, ao espelho, uma figura hedionda, que era, na verdade, sua imagem. A partir de então, ao longo de sua jornada de anos, passa de espelho a espelho em lugares não determinados, pois o enfoque do conto é na experiência.

Nesse conto, não há personagens secundárias, além do interlocutor, a não ser que consideremos essas, puramente sensíveis, suas imagens no espelho como tais. A narrativa é tudo sobre ele e suas imagens. O espelho, contudo, enquanto coisa e agente, pode também ser considerado personagem fundamental para a trama, visto que ele que é o lugar do sensível, como diz Coccia (2010, p. 17), onde possibilita ao homem ter acesso a essa imagem de si, de forma que o consulente e o consultado reúnem-se no mesmo corpo, mas a imagem não, ela precisa ser ali projetada para que possa ser consultada.

Considerado um conto-teoria, os elementos desse conto – como apresentação, complicação, clímax e desfecho – apresentam-se diluídos, mas ainda assim se fazem presentes. Na apresentação, o narrador alerta que aquele conto não consistiria em uma aventura, como se espera naturalmente de um conto, mas de

uma experiência, uma narrativa que acontece principalmente na mente da personagem, pautado em suas impressões sobre uma sequência de fatos vivenciados: “Se quer seguir-me, narro- lhe; não uma aventura, mas experiência, a que me induziram, alternadamente, séries de raciocínios e intuições” (ROSA, 1988, p. 65). O conto é narrado em primeira pessoa, com diversas provocações ao narratário (segunda pessoa), o que causa a impressão de que está se dirigindo ao leitor, contudo, esse ouvinte é descrito rapidamente como um homem que estuda e é do interior: “Sou do interior, o senhor também” (ROSA, 1988 p. 67). O que não impede o leitor de sentir-se, como num jogo de RPG⁴, na pele de um senhor interiorano que ouve um estranho monólogo.

Notoriamente, o enredo não é o foco do conto, não há grandes acontecimentos; afinal, a arte literária está mais relacionada a *como* se conta, do que a *o quê* se conta. Basicamente, a narrativa se constitui de uma conversa (ou um monólogo) entre dois homens interioranos, letrados, de sorte que um é o personagem-narrador, o outro é um lugar de escuta no qual o próprio leitor pode se encaixar. O conto não começa com fatos, mas com teorias e argumentos sobre o real e o sobrenatural, bem como sobre espelhos, preparando o leitor/ouvinte para uma experiência vivenciada no passado. Essa narrativa não segue a receita do fantástico que vimos nos capítulos anteriores: a de recriar a realidade para ambientar o leitor em um universo aparentemente seguro e familiar, para depois surpreender-lhe com um acontecimento excepcional, fazendo com que seu conceito de mundo seja ameaçado pela impossibilidade de explicar determinado fenômeno, causando inquietação e conseqüente reflexão. O público já passou por essa experiência e, por conseqüência, está mais maduro em relação ao do século XIX. O narrador dialoga com esse público abertamente sobre o transcendente, ainda que este ainda não seja muito bem aceito, é um mundo mais receptivo a essa conversa do que o do século anterior, uma vez que, como aponta Roas (2014, p. 77-90), o mundo do século XX, no âmbito das ciências, no domínio da razão, já teve contato com coisas que antes eram consideradas impossíveis, como voar, por exemplo, além da física

⁴ RPG: sigla *role-playing game*, um gênero de jogo de mesa no qual os jogadores interpretam personagens para viver, em um universo fictício, situações propostas pelo narrador. Em 2007, de Farley Eduardo Laminas (UFMG) Pereira, em sua dissertação de mestrado, estabelece relações entre RPG e Literatura.

moderna etc. Tudo isso permite que o narrador seja um tanto mais objetivo nesse abordar da temática do sobrenatural, de forma conativa.

Há, porém, que sou um mau contador, precipitando-me às ilações antes dos fatos, e, pois: pondo os bois atrás do carro e os chifres depois dos bois. Releve-me. E deixe que o final de meu capítulo traga luzes ao até agora aventado, canhestra e antecipadamente (ROSA, 1988, p. 3).

Ainda no primeiro parágrafo já procura delimitar o aspecto pelo qual vai abordar a temática do espelho: o transcendente. Na estrutura do texto podemos verificar alguns traços dissertativos, visto que o narrador tenta validar sua experiência insólita com espelhos buscando convencer o narratário acerca do sobrenatural, dessa forma o texto dialoga com a mente positivista. Essa intertextualidade motiva e estrutura as narrativas fantásticas.

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 (ROSA, 1988, p. 65).

Neste conto de Rosa, tal qual ocorre com a narrativa pós-moderna, os limites entre o insólito e o verossimilhante são, com frequência, atenuados, conseqüentemente não haverá a vacilação, como esperado na narrativa fantástica, no entanto, ainda assim, provoca reflexão sobre a realidade e refuta o conceito de mundo como um lugar estável e racional, em prol da concepção de que nem tudo pode ser explicado pela lógica racional, de que a realidade é muito além do que o tangível.

Para ganhar a confiança do interlocutor, o narrador lança mão de argumentos que constroem uma imagem confiável, para deixar claro que não é um lunático ou mesmo um supersticioso quem fala, mas, sim, um homem que costuma fazer uso da razão, que conhece as leis da física e, com tudo isso, admite e quer provar a existência do sobrenatural. “Sou, porém, positivo, um racional, piso o chão a pés e patas. Satisfazer-me com fantásticas não-explicações? – jamais (ROSA, 1988, p. 67). Esse grau de confiabilidade que ele almeja figurar talvez pretenda substituir todo o cenário verossímil da literatura fantástica tradicional do século XIX, com a mesma intenção de superar o pensamento excepcionalmente racional, que não admite nada do que a ciência não possa comprovar. O intuito não é anular o

pensamento científico em favor da intuição, mas provar que os dois podem coexistir, são aspectos diversos da realidade humana. A antítese “série de raciocínios e intuições” expressa bem a proposta de unir a razão ao extraordinário.

[...] narro-lhe; não uma aventura, mas experiência, a que me induziram, alternadamente, séries de raciocínios e intuições. Tomou-me tempo, desânimos, esforços. Dela me prezo, sem vangloriar-me. Surpreendo-me, porém, um tanto à-parte de todos, penetrando conhecimento que os outros ainda ignoram (ROSA, 1988, p. 65).

De acordo com o dicionário *Michaelis on-line*, a palavra “experiência” pode trazer o sentido de “Conhecimento adquirido graças aos dados fornecidos pela própria vida”, mas também “Ensaio prático para descobrir ou determinar um fenômeno, um fato ou uma teoria; experimentação, experimento”. Como essa palavra aparece logo na primeira linha do conto, pode fazer com que o leitor entenda como uma experiência vivenciada, mas com o decorrer da leitura, fica mais evidente que se trata de uma experiência praticada, ou seja, a personagem recorre à metodologia científica para encontrar respostas no âmbito além da razão, no domínio da subjetividade e até do sobrenatural.

Essa mimese do método de experimentação científica parece ter por intuito conquistar a confiança do leitor acerca do extraordinário, bem como de que não se trata de mero narcisismo. Dessa possível acusação, se resguarda:

Quem se olha em espelho, o faz partindo de preconceito afetivo, de um mais ou menos falaz pressuposto: ninguém se acha na verdade feio: quando muito, em certos momentos, desgostamo-nos por provisoriamente discrepantes de um ideal estético já aceito. Sou claro? O que se busca, então, é verificar, acertar, trabalhar um modelo subjetivo, preexistente; enfim, ampliar o ilusório, mediante sucessivas novas capas de ilusão. Eu, porém, era um perquiridor imparcial, neutro absolutamente. (ROSA, 1988, p. 67-68).

O narrador argumenta que quando a maioria das pessoas consulta o espelho, na verdade, está buscando encontrar uma figura agradável, por “preconceito afetivo”. Em geral, segundo ele, as pessoas têm um padrão estético e tentam encontrá-lo em sua própria imagem; ainda afirma que são incapazes de se considerarem feias, no máximo encontram algum desvio do modelo ideal que buscam vislumbrar. No entanto, alega que é movido apenas por curiosidade desinteressada acerca de sua

própria imagem, provavelmente muito discrepante daquela que é vista diariamente de frente ao espelho. Essa ausência de interesse afetivo pela própria imagem é fundamental argumento para sustentar a ideia de imparcialidade científica que deseja transmitir ao leitor.

Eu, porém, era um perquiridor imparcial, neutro absolutamente. O caçador de meu próprio aspecto formal, movido por curiosidade, quando não impessoal, desinteressada; para não dizer o urgir científico (ROSA, 1988, p. 68).

Assim, tem início sua constante experimentação com os espelhos. O que motivou sua jornada foi um caso ocorrido em um lavabo de um prédio público, quando, ainda jovem, satisfeito consigo, avistou de relance um homem repulsivo, uma imagem que o afetou profunda e negativamente. Para sua surpresa e desgosto, percebeu que aquele homem era ele mesmo, ou melhor, seu reflexo em um jogo de espelhos que o permitia se enxergar por uma perspectiva pouco usual, a ponto de poder se confundir com outro; geralmente os espelhos planos, quando encarados, permitem um acesso limitado à imagem, com vários pontos cegos na lateral e costas, bem como não permite que os olhos sejam vistos sem que estejam presos a direção do olhar do consulente.

A partir de então, dá início à primeira parte de sua experiência, a qual consistia em perseguir a própria imagem em inúmeros espelhos e perspectivas diferentes; aplicando, por vezes, algumas artimanhas para conseguir surpreender-se desprevenido, podendo assim, captar expressões mais naturais, emoções genuínas.

Operava com toda a sorte de astúcias: o rapidíssimo relance, os golpes de esguelha, a longa obliquidade apurada, as contra-surpresas, a finta de pálpebras, a tocaia com a luz de-repente acesa, os ângulos variados incessantemente. Sobretudo, uma inembotável paciência. Mirava-me, também, em marcados momentos — de ira, medo, orgulho abatido ou dilatado, extrema alegria ou tristeza. Sobreabriam-se-me enigmas (ROSA, 1988, p. 68).

Sua intenção era encontrar o rosto por detrás da máscara. Sua real aparência, ou, em suas próprias palavras, sua “vera forma”. Nessa conjuntura, percebe que alguns componentes no *rosto externo* influenciam diretamente a sua aparência. A primeira

que cita é das emoções, buscava flagrar sua imagem no espelho em cada um desses estados emocionais para averiguar as sutis alterações em sua face. Defende que ao olhar nos olhos sua imagem com ódio, esse sentimento primeiramente diminui, mas logo é amplificado, evidenciando que “de fato, só se odeia é a si mesmo” (ROSA, 1988, p.68).

O segundo componente citado consiste no elemento animal, pois, segundo sua teoria, cada rosto humano apresenta certa semelhança com algum animal, evocando os “temas de metempsicose ou teorias biogenéticas” de Lavater, cuja teoria afirma que o caráter do indivíduo pode ser lido em seus traços fisionômicos. Anote-se aqui que a confiança do leitor vacila em relação às credenciais científicas do narrador, visto que o autor citado não é bem aceito no universo científico, e sua teoria fisionômica configura uma pseudociência. Nesse conto, a vacilação não ocorre a partir de determinado momento, como nas narrativas fantásticas tradicionais, mas em relação ao próprio narrador e em vários pontos ao longo de seu discurso, e esse é um deles. A professora Élide Oliver, da Universidade da Califórnia, criticamente, elucida bem esse quesito:

Como lhe é característico, a linguagem científica, repetimos, é uma cortina de fumaça, e o “longe de mim puxar à bimbalha temas de metempsicose” é mais uma artimanha nesse discurso, pois a intenção é exatamente essa. Mais ainda, mencionar Lavater e sua conhecida (e falha) teoria de interpretação do caráter individual a partir dos traços físicos é induzir o leitor a duvidar das credenciais científicas e objetivas desse mesmo narrador. É claro que similaridades entre humanos e animais podem, imaginosa e, ser aventadas. Os mestres da caricatura se utilizam precisamente de tais sutis semelhanças, dos seres humanos não apenas com animais mas com frutas e legumes e os mais variados objetos. O que é indiretamente dito, entretanto, é que tivemos uma alma animal da qual algo nos ficou, apesar das sucessivas transmigrações pelas quais passamos (OLIVER, 2008, p. 147).

Sem embargo, voltemos à linha de raciocínio do conto: o elemento animal de seu personagem-narrador era a onça. Seu desafio era gerar um bloqueio que o resguardasse de visualizar essas nuances de rosto externo para que pudesse contemplar sua verdadeira forma. As metodologias para gerar tal restrição ocular fundamentavam-se no domínio mental, bem como na configuração ambiental, como

a adaptação de luzes, e ficariam exclusas as possibilidades de adulterar o espelho para alcançar tal efeito.

Releve-me não detalhar o método ou métodos de que me vali, e que revezavam a mais buscante análise e o estrênuo vigor de abstração. Mesmo as etapas preparatórias dariam para aterrar a quem menos pronto ao árduo. Como todo homem culto, o senhor não desconhece a ioga, e já a terá praticado, quando não seja, em suas mais elementares técnicas. E, os "exercícios espirituais" dos jesuítas, sei de filósofos e pensadores incréus que os cultivam, para aprofundarem-se na capacidade de concentração, de par com a imaginação criadora... Enfim, não lhe oculto haver recorrido a meios um tanto empíricos: gradações de luzes, lâmpadas coloridas, pomadas fosforescentes na obscuridade. Só a uma expediência me recusei, por medíocre senão falseadora, a de empregar outras substâncias no aço e estanhagem dos espelhos. Mas, era principalmente no modus de focar, na visão parcialmente alheada, que eu tinha de agilizar-me: olhar não-vendo (ROSA, 1988, p. 69).

No trecho acima, o personagem-narrador associa o fato de seu interlocutor ser um homem culto ao pressuposto de conhecer as nomeadas pseudociências como ioga e exercícios espirituais, mais um recurso argumentativo para promover o legado da intuição em detrimento do uso exclusivo do pensamento racional.

Após a fase animal, veio a parental, na qual procura bloquear visualmente as semelhanças com seus pais e traços herdados geneticamente. Por consequência de seu experimento, passa a ver sua imagem ao espelho apresentando algumas lacunas, de forma que as partes excrescentes apareciam quase completamente apagadas. Seu objetivo era apagá-las por completo e simultaneamente, para tanto, precisava tomar primeiro consciência delas: as paixões, manifestas ou latentes, as ideias e sugestões alheias, as pressões psicológicas. Tudo isso afetaria a sua imagem e precisava ser neutralizado. Assim, alcança o "olhar não-vendo", uma forma de focar que excluiria tais influências em seu ser.

Na prossecução da experiência, é relatada uma vivência psicodélica, recriada poeticamente com maestria pelo autor, cujo nome é reconhecido pela ímpar habilidade de manusear as palavras, explorando delas possibilidades façanhosas.

À medida que trabalhava com maior mestria, no excluir, abstrair e abstrar, meu esquema perspectivo clivava-se, em forma meândrica, a modos de couve-flor ou bucho de boi, e em mosaicos, e francamente cavernoso, como uma esponja. E escurecia-se. Por aí,

não obstante os cuidados com a saúde, comecei a sofrer dores de cabeça (ROSA, 1988, p.70)

Os significantes “meândrica”, “couve-flor”, “bucha-de-boi”, “mosaicos” e “cavernoso, como uma esponja” criam uma imagética eficiente e expressiva acerca da experiência alucinante com os espelhos a ponto de justificar a interrupção do experimento por um tempo. Essa pausa reafirma o argumento contra o uso excessivo da razão, em favor da sincronia entre ciência e intuição. Em outras palavras, o enfoque prolongado no experimento culminou nessa situação vertiginosa, chegando a afetar sua saúde com fortes dores de cabeça, nada obstante, foi após uma situação de recesso, quando deixou por meses de se olhar ao espelho, que ocorreu o maior progresso de sua pesquisa; ao se deparar novamente com um espelho, seu reflexo não aparecia mais.

Simplesmente lhe digo que me olhei num espelho e não me vi. Não vi nada. Só o campo, liso, às vácuas, aberto como o sol, água limpíssima, à dispersão da luz, tapadamente tudo. Eu não tinha formas, rosto? Apalpei-me, em muito. Mas, o invisto. O ficto. O sem evidência física. Eu era — o transparente contemplador?... Tirei-me. Aturdi-me, a ponto de me deixar cair numa poltrona (ROSA, 1988, p. 70)

Paradoxalmente, alcançar o nada representava um progresso em sua pesquisa, isso legitima a afirmação do primeiro parágrafo: “quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo” (ROSA, 1988, p. 65). Havia finalmente conseguido bloquear todas as influências genéticas, hereditárias, sentimentais, ancestrais e bestiais. Contudo, a ideia de não ter alma o perturbava. Toda sua parte visível tinha uma motivação inteligível e, ao ser retirada de cena, verificava apenas o vazio no espelho.

E a terrível conclusão: não haveria em mim uma existência central, pessoal, autônoma? Seria eu um... desalmado? Então, o que se me fingia de um suposto eu, não era mais que, sobre a persistência do animal, um pouco de herança, de soltos instintos, energia passional estranha, um entrecruzar-se de influências, e tudo o mais que na impermanência se indefine? Diziam-me isso os raios luminosos e a face vazia do espelho — com rigorosa infidelidade. E, seria assim, com todos? Seríamos não muito mais que as crianças — o espírito do viver não passando de ímpetos espasmódicos, relampejados entre miragens: a esperança e a memória (ROSA, 1988, p. 71).

Passados alguns anos, após uma situação de sofrimento, defrontou-se novamente com um espelho (e faz questão de pontuar “não rosto a rosto”), o qual lhe retratou como uma luz suave cujo cintilar estava associado ao seu íntimo, de forma que o comovia no mínimo ondear.

Pois foi que, mais tarde, anos, ao fim de uma ocasião de sofrimentos grandes, de novo me defrontei – não rosto a rosto. O espelho mostrou-me. Ouça. Por um certo tempo, nada enxerguei. Só então, só depois: o tênue começo de um quanto como uma luz, que se nublava, aos poucos tentando-se em débil cintilação, radiância. Seu mínimo ondear comovia-me, ou já estaria contido em minha emoção? Que luzinha, aquela, que de mim se emitia, para deter-se acolá, refletida, surpresa? Se quiser, infira o senhor mesmo (ROSA, 1988, p. 71).

Sobre tal luz, retoricamente, convida ao interlocutor que infira sobre o que seja. De alguma forma, essa experiência o transformou, configurando uma transição de uma situação de grande sofrimento para outra, de amor e alegria. A personagem ressalva o caráter intimista de toda essa experiência: “São sucessos muito de ordem íntima, de caráter assaz esquisito. Narro-os, sob palavra, sob segredo. Pejo-me. Tenho de demais resumi-los” (ROSA, 1988, p. 71). É possível inferir que, de alguma forma, ter visto essa luz no espelho foi um incentivo ao amor próprio e autoaceitação.

São outras coisas, conforme pude distinguir, muito mais tarde – por último – num espelho. Por aí, perdoe-me o detalhe, eu já amava – já aprendendo, isto seja, a conformidade e a alegria. E... Sim, vi, a mim mesmo, de novo, meu rosto, um rosto; não este, que o senhor razoavelmente me atribui. Mas o ainda-nem-rosto – quase delineado, apenas – mal emergindo, qual uma flor pelágica, de nascimento abissal... E era não mais que: rostinho de menino, de menos-que-menino, só. Só. Será que o senhor nunca compreenderá? (ROSA, 1988, p. 72).

Como visto, no excerto acima, sucede que, muito tempo após a visão da luz ao espelho, viu algo mais, de forma poética, seu próprio rosto a se formar no âmago do ventre de sua mãe. Um “ainda-nem-rosto”, um rosto “menos-que-menino” emergindo de um lugar comparado às profundezas do oceano, uma “flor pelágica, de nascimento abissal”. Esse trecho remete a uma situação de encarnação, na qual uma parte imaterial, representada pela luz, une-se a um organismo, no caso, o menos-que-menino se formando no útero, de forma que pode-se entender que a

experiência provoca na personagem renascimento. Onde antes via-se como um ser repugnante e hediondo, agora vê essa luz que o afeta tão positivamente e, conseqüentemente, enxerga seu próprio rosto como um devir. Se olharmos seu reflexo pela perspectiva da coisa, sua aparência no espelho era como um objeto, fechado, um homem repugnante, mas, após essa a experiência ter culminado na visão dessa luz intrínseca, tornou-se como as coisas descritas por Ingold, tal qual estudamos no segundo capítulo deste trabalho, um fluxo vital, com foco no movimento de gênese e crescimento. Enquanto a forma é a morte, *dar forma* é vida.

Ato contínuo, ainda em sintaxe exótica, fazendo também uso de neologismos, o narrador reflexiona se seria o nosso mundo o plano onde se “completam de fazer as almas”. Caso positivo, a vida deveria ser levada extremamente a sério, de forma que tudo o que prejudica o crescimento da alma deveria ser eliminado. E chama atenção, com “toque e timbre novos as comuns expressões, amortecidas”, à pergunta “*você chegou a existir*”? Se sim, provoca ao interlocutor que isto implica em concordar que “está irremediavelmente destruída a concepção de vivermos em agradável acaso, sem razão nenhuma, num vale de bobagens”. (ROSA, 1988 p. 72).

5. 2 O REFLEXO DO TRANSCEDER

O que é um espelho? É o único material inventado que é natural. Quem olha um espelho, quem consegue vê-lo sem se ver, quem entende que a sua profundidade consiste em ele ser vazio, quem caminha para dentro de seu espaço transparente sem deixar nele o vestígio da própria imagem - esse alguém então percebeu o seu mistério de coisa.

Clarice Lispector

Finalmente, podemos nos debruçar sobre a atuação do espelho nesse conto, sua importância e seus efeitos. Logo no primeiro parágrafo, o narrador, ao perguntar se seu interlocutor sabia o que era um espelho, embora mencione que pode ser visto pela perspectiva da física e da óptica, já anuncia que em sua narrativa, vai abordar a temática pelo prisma do transcendente. Ele fala que há bons e maus espelhos, ou

seja, alguns que favorecem, outros que detraem, mas qual a verdade a despeito deles? Como seríamos realmente no plano visível, se não podemos confiar absolutamente nessa prótese que nos permite contemplar nosso próprio rosto, sem a qual seria impossível tal feito? Ato contínuo, refuta a resposta *não dita*, que se poderia fotografar-se várias vezes seguidas, alegando que ainda assim, os retratos são muito diferentes entre si, quem não percebe isso, vive distraído das coisas mais importantes, diz. Semelhantemente, máscaras moldadas diretamente no rosto são incapazes de capturar “o explodir da expressão, o dinamismo fisionômico” (ROSA, 1988, p. 67). Ressalta que está falando de fenômenos sutis. Refuta também a possibilidade de um observador comparar a imagem de alguém com seu reflexo no espelho, uma vez que poderiam haver distorções psicológicas além de ser impossível olhar simultaneamente para ambas as figuras. Nem mesmo nossos olhos seriam totalmente confiáveis, afirma, pois são carregados de vícios (ROSA, 1988, p.67).

A narrativa esclarece que espelhos utilizados nas experiências são sempre planos, e em algumas ocasiões dois ou mais espelhos são posicionados de maneira que permitem ao homem olhar o próprio rosto de forma indireta, isso é, sem que seu duplo pareça estar lhe olhando de volta fixado em olhos, o que permite que o próprio rosto seja visualizado em ângulos diversos e os olhos sejam vistos enquanto miram outra direção, provocando melhor o sentimento de consultar a própria imagem como quem olha para outra pessoa. (ROSA, 1988 p. 66-68).

A experiência começa quando, por acaso, em um lavatório público, o narrador avista sua imagem em um jogo de espelhos, formado por um deles pregado na parede e outro em uma porta lateral, de forma que geravam um ângulo que permitia visualizar seu rosto sem que seu duplo o encarasse. Dessa forma, foi possível que confundisse sua própria imagem com a de outrem, a quem julgou ser “desagradável ao derradeiro grau, repulsivo senão hediondo”. (p.68) Há um pequeno suspense, mas ainda assim, não sai do terreno do natural quando revela que essa figura é ele mesmo.

Assim, começa sua investigação sobre sua aparência real no plano visível. Essa imagem causou-lhe inquietação, ainda que não assuma – a fim de demonstrar

imparcialidade –, visto que antes era um moço vaidoso, e de repente percebe-se como uma figura horrenda. Aquela imagem lhe afeta e instiga a iniciar essa pesquisa de anos. Estava disposto a perseguir e encontrar sua verdade “– ao eu por detrás de mim –”, mas não em uma experiência totalmente centrada em sua própria mente, mas, com o auxílio dessa prótese chamada espelho, queria explorar múltiplas possibilidades suas no espelho real em sua codificação, ou espelhificação, muito além de um objeto talhado para reproduzir fidedignamente aquele que o defronta. Era ali que buscava encontrar sua verdade, com rigor científico, alega, diferente dos que o deparam com algum preconceito afetivo (ROSA, 1988, p. 67).

Observe-se que, conforme diz Coccia, as coisas são incapazes de nos afetar, ainda que se façam presentes, se não se fizerem sensíveis. Sua imagem o acompanhará desde sempre, no entanto só a partir do momento que se fez sensível no plano especular, atingindo seu sentido da visão, essa imagem passou a lhe afetar. A interação homem-espelho nesse conto é tão profunda, que desbravar o espelho representa avançar em autoconhecimento.

Podemos interpretar que o conto teoriza que a maioria das pessoas não se conhece plenamente, vive sem se atentar ao que há de mais importante (sutilezas), sem conhecer a própria essência, seu genuíno ser. Contudo, há uma existência central, representada pela luz, a qual podemos entender que funciona como um fluxo vital, uma vez que a partir do encontro com ela passa a amar e sentir alegria. Seriam os olhos a ponte entre o mundo e essa luz? A narrativa diz que seus olhos “paravam, imutáveis, no centro do segredo”, enquanto o restante mudava constantemente. Assim como a luz interior, os olhos parecem menos influenciáveis, mais autênticos.

Se no início da narrativa, ele fala que os olhos não são confiáveis, pois podem estar viciados, e fala que o narratário deve duvidar do próprio olhar, mas não do dele, agora diz: “Os olhos da gente não têm fim”, a sentença aponta para o fato de que os olhos também funcionam como espelhos, e ao defrontarem-se com uma superfície espelhada, seus olhos geram o reflexo do reflexo, infinitas vezes. De forma que, se o olhar expressa ódio, esse ódio aumenta nessas multiplicações infinitas. Mas também pode ser entendida como se dissesse que os olhos nos ligam ao que há de eterno em nosso ser.

Se, por exemplo, em estado de ódio, o senhor enfrenta objetivamente a sua imagem, o ódio reflui e recrudescer, em tremendas multiplicações: e o senhor vê, então, que, de fato, só se odeia é a si mesmo. Olhos contra os olhos. Soube-o: os olhos da gente não têm fim. Só eles paravam imutáveis, no centro do segredo. Se é que de mim não zombassem, para lá de uma máscara. Porque, o resto, o rosto, mudava permanentemente (ROSA, 1988 p. 68).

Além de toda estranheza do discurso, o primeiro fato deveras estranho relatado é o desaparecimento de sua imagem especular, causando vacilação mesmo na personagem, a qual se deixa cair sobre uma poltrona, mesmo tendo sido aplicadas diversas técnicas para “transverberar o embuço, a travisagem daquela *máscara*, a fito de devassar o núcleo dessa nebulosa – a minha vera forma”, ou seja, para ultrapassar tudo em sua aparência que não era genuinamente ele, esse *nada* vem como resposta a sua perquirição, representando aquilo que resta de sua aparência, após bloquear todas as influências sobre esta. Se pensarmos na simbologia dessa cena, podemos apreender que nem mesmo nossos pensamentos são apenas nossos, pois estão sempre ligados a algum discurso, de maneira análoga, a aparência visual está sempre ligada a um ideal estético, uma marca hereditária e a influências diversas formando aquilo que ele chama de máscara (ROSA, 1988, p.68).

Passados alguns anos, após alguma experiência de sofrimento, não relatada, o espelho volta a mostrar o protagonista, contudo, de uma forma inesperada, em forma de uma tênue luz, cujas ondas estavam intrinsecamente ligadas ao íntimo da personagem.

O espelho mostrou-me. Ouça. Por um certo tempo, nada enxerguei. Só então, só depois: o tênue começo de um quanto como uma luz, que se nublava, aos poucos tentando-se em débil cintilação, radiância. Seu mínimo ondear comovia-me, ou já estaria contido em minha emoção? Que luzinha, aquela, que de mim se emitia, para deter-se acolá, refletida, surpresa? Se quiser, infira o senhor mesmo (ROSA, 1988, p.71).

O fato de tal luz estar a nublar-se pode ser interpretado como que, embora a experiência tenha chegado ao seu ápice, teria potencial para ir mais longe, a luzinha é ainda um devir, reforçando a ideia de gêneses e crescimento. Nesse caminho, o

espelho passa a mostrar seu rosto de criança em formação dentro do útero.

Que relação o espelho tem com o sobrenatural nessa obra? Ele é o suporte do insólito, é nele que acontecem as estranhezas, como uma pessoa sumir e aparecer em forma de luz, ou de feto. O fato de todas essas coisas acontecerem na superfície especular faz desta um bode expiatório de toda sorte de esquisitice que possa acontecer, deixando a sensação de que está tudo bem no plano aquém do espelho, tudo normal sob o sol, embora se possa entender que tudo o que acontece em sua superfície acontece também no interior da personagem, sendo o espelho um mediador onde tais acontecimentos tornam-se sensíveis.

Se observarmos a evolução comportamental do espelho ao longo do conto, podemos perceber que ele se revela à medida que passa pelo processo de ser conquistado. No começo ele mostra uma figura horrenda a um consulente desinteressado, desprevenido, mas ao passo que se interessa e se envolve na pesquisa, o espelho contribui, excluindo o que seu consulente deseja não ver e revelando aquilo que deseja ver, no final, sua vera forma. De outra perspectiva, podemos dizer também que o espelho evolui de forma vetorial do natural ao transcendente.

Enquanto a personagem consegue não ver alguns aspectos de sua máscara ao espelho, tudo na narrativa indica que é um fenômeno em sua própria mente, conforme aprende a bloquear tais nuances de sua aparência especular diante do seu sentido de visão, porém a partir do momento em que seu duplo some totalmente do espelho, o evento sobrenatural recai sobre essa coisa, cujas propriedades invariavelmente fazem com que reflita aquilo que o defronta. Esse desvio de conduta causa o sentimento de fantástico no leitor, ainda que de forma mais suave do que no fantástico tradicional, pois, diferente da literatura do século XIX, na qual o transcendente vem como uma surpresa após um longo período de dissimulação verossímil, aqui toda a narrativa já apontava para que algo dessa natureza acontecesse em algum momento.

Se reescrito em linguagem não metafórica, ou não fantástica, o conto narraria a história de alguém que passou por um longo processo de autoconhecimento

iniciado pela exclusão de fatores que influenciam sua personalidade; desde ideais estéticos, até experiências emocionais. O desenvolvimento da trama culminaria quando o protagonista viria a se encontrar, de fato, através do desenvolvimento da espiritualidade. O uso das coisas simbolizando esses conceitos, como a luz simbolizando o espírito, ou o espelho a autoanálise, enriquece a escrita literária, conferindo certo grau de profundidade ao texto.

Em síntese, podemos dizer que, no referido conto de Guimarães Rosa, o espelho se relaciona com o sobrenatural, servindo-lhe de suporte em um mundo aparentemente verossimilhante, nele acontecem estranhezas como a personagem ser refletida como luz, ou como um feto, sempre relacionando simbolicamente o estado emocional do consulente com a imagem apresentada. Ao longo do conto, o espelho se permite revelar gradativamente, culminando em mostrar um significativo vazio, o qual representa o seu transcender, a partir deste momento o sobrenatural ganha espaço na narrativa, de forma que a toda a profunda experiência é emoldurada junto com a coisa espelho.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em consonância com estudamos desde o início deste trabalho, a literatura fantástica está intimamente comprometida com a realidade socialmente aceita como tal, de sorte que a toma por referência natural, tendo em vista que o sobrenatural tenha o efeito desejado de causar vacilação. Assim sendo, o fantástico depende dessa referência, pois se tudo fosse possível também no mundo em que vivemos, seria possível dizer que toda literatura seria necessariamente realista. O maravilhamento está na possibilidade de sermos outros e, nessa condição, realizarmos feitos impossíveis.

Conforme reflexionamos, a relação entre o ser humano e as coisas, mais especificamente a *coisa* espelho, transcende na literatura à medida que o espelho excede a sua essência, passando a reproduzir não apenas a matéria diante de si, mas também nuances de um mundo, *a priori*, invisível, mas com grande influência sobre o real, como no caso das visões especulares que culminaram no feminicídio de Isa, em Gastão Cruls, ou a aparição que consolidou a identidade social do alferes, em Machado, bem como a jornada especular que provocou profundas mudanças na forma de ver o mundo para o protagonista de *O espelho*, de Guimarães Rosa.

Como vimos anteriormente, Ingold afirma que as coisas não se fecham em si mesmas, mas transbordam, alcançando seu exterior, afetando e também sendo afetadas pelo meio no qual se incluem, como coadjuvantes de um processo de gênese e movimento. Assim, um espelho, visto como objeto, nada mais seria do que uma superfície lisa, limitada por uma moldura e com propriedades de refletir. No entanto, vemos o espelho como coisa, envolvida no dinamismo vital, participante do contexto no qual se insere.

De acordo com Emanuelle Coccia (2010, p. 17), a presença de algo em si não afeta nossos sentidos, mas, é preciso que qualquer coisa se torne sensível para que a sejamos capaz de perceber. O espelho, de acordo com o autor, atua como esse lugar intermediário, onde fenômenos se tornam sensíveis, em outras palavras, capazes de serem captados por nossos olhos, enquanto órgão perceptivo. Por esse

motivo, o espelho é considerado paradigma da medialidade, uma vez que projeta uma imagem puramente sensível, alheia tanto ao corpo e à alma de quem o defronta, apenas uma duplicata imagética.

Nessa conjuntura, verificamos que, nos contos estudados, o espelho funciona como uma porta aberta ao insólito. É nesse lugar comum que as narrativas estudadas rompem com a verossimilhança e provocam vacilação, visto que no ambiente aquém da superfície espelhada, são narradas circunstâncias confortavelmente verossímeis, ao passo que em sua superfície ocorrem acontecem algumas transgressões das leis da físicas que compõem a noção de realidade tanto do leitor quanto da própria narrativa antes da experiência especular, provocando a desestabilização do real, conforme aponta ROAS (2014, p. 52-53).

Roas defende que o fantástico precisa mesmo transgredir a noção de realidade. Para tanto, precisa partir de uma ambientação convincentemente verossímil, de forma que o leitor possa entendê-la como realista até que um acontecimento sobrenatural, um desvio nos padrões do natural, nunca algo naturalizado, possa romper com essa sensação de segurança e ameaçar a concepção de real vigente.

O espelho nas narrativas estudadas revela uma nova dimensão, sensível e insólita, dessa forma, permite acesso a uma representação simbólica de como a personagem lida com as circunstâncias as quais vivencia. Essa técnica de narrativa permite eficaz acesso à subjetividade da personagem, sem que se faça necessário o narrador onisciente. Isto posto, foi observado que nas narrativas estudadas o espelho, a partir da duplicação, sintetiza situações complexas e abstratas em linguagem visual, beneficiando tanto a estética quanto a compreensão.

No que concerne à recepção das personagens à própria imagem acessada ao espelho, tal como Narciso, o protagonista de Machado se apega à visão especular, mas não com amor sensual, e sim pelo orgulho. Já o protagonista-narrador de Cruls sente-se aquém da imagem vista ao espelho, dissociando-a de si, nutrindo sentimento de ciúme por ela, ou por elas, no plural, pois vê muitos outros ao espelho, reagindo violentamente a essas aparições. Por fim, o personagem narrador de Rosa, se espanta com a própria imagem, sentindo repulsa inicialmente. Contudo,

em seguida é movido por curiosidade, e depois por uma energia transformadora, explorando ao máximo a experiência especular, conferindo, assim, uma conotação de uma profunda jornada a sua interioridade.

A literatura se apropria do imaginário social acerca do espelho para reproduzi-lo em narrativas as quais exploram a possibilidade de refletir algo além do comum, algo não material, que não necessariamente será de cunho espiritual, como podemos entender a visão da luz, no conto de Guimarães Rosa, mas talvez a materialização de sentimentos; como verificamos nos contos de Machado e Cruls. Dessa forma, situações complexas são traduzidas em cenas icônicas, expressas através da palavra muda, embora aqui no âmbito da literatura, todo esse teatro simbólico seja expresso por meio de palavras, de maneira que é verbalizado não o complexo e abstrato, mas o tangível, carregado de significados; tal qual uma pessoa diante de uma coisa simples como o espelho, consultando seu duplo imagético.

REFERÊNCIAS

- ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. João Guimarães Rosa: Biografia. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/joao-guimaraes-rosa/biografia> Acesso em: 20/06/2021.
- ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. Joaquim Maria Machado de Assis: Biografia. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/machado-de-assis/biografia> Acesso em: 20/06/2021.
- ASSIS, Machado de. O espelho. Esboço de uma nova teoria da alma humana. In: _____. *Contos escolhidos*. São Paulo: O globo/ Klick Editora, 1997. v.1, p. 21-29.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: fatos e mitos*. 4 ed. Tradução Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.
- CADEMARTORI, Lígia. *Períodos literários*. 9 ed. São Paulo: Ática, 2003. (Série Princípios).
- CÂNDIDO, Antônio. *O direito à literatura*. In: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 2004, p. 169-191.
- CAMARANI, Ana Luiza Silva. *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.
- CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice no país das maravilhas & Através do espelho e o que encontrou por lá*. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução Diego Cervelin. Desterro (Florianópolis): Cultura & Barbárie, 2010.
- CRULS, Gastão. O espelho. In: _____. *Contos reunidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, p. 339-348.
- CRUZ, Karla Oliveira Amaral Ribeiro da. *Até que a morte nos separe: uma análise sobre o feminicídio no município de Vitória-ES (2010-2016)*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2018.
- ECO, Umberto. *Sobre espelhos e outros ensaios*. Tradução Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 11-37.
- ENOCH, Jay M. *History of Mirrors Dating Back 8000 Years*. In: *Optometry and Vision Science*, Vol. 83, No. 10. School of Optometry University of California at Berkeley. Berkeley, CA. October 2006, p. 775-781.
- G1. *Marcha das Vadias reúne centenas de pessoas nas ruas de Vitória*. 26 de maio de 2012. Disponível em: <http://g1.globo.com/espírito-santo/noticia/2012/05/marcha-das-vadias-reune-centenas-de-pessoas-nas-ruas-de-vitoria-es.html> Acesso em: 13/11/2019.
- HEIDEGGER, Martin. *Que é uma coisa?*. Tradução de Carlos Morujão. Lisboa: Edições 70, Lisboa-PT, 1987.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. In: *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832012000100002 Acesso em: 06/05/2018.

LINS, Dayna Suzelli; AMARAL, Sérgio da Fonseca. Coisas do outro mundo: uma leitura do conto “O espelho”, de Gastão Cruls. *Revista Iniciação Científica – Cesumar*, v. 20, p. 193-202, 2018. Disponível em: <http://periodicos.unicesumar.edu.br/index.php/iccesumar/issue/view/198> Acesso em: 10/01/2019.

MARINHO, Marcelo. João Guimarães Rosa, “autobiografia irracional” e crítica literária: veredas da oratura. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 47, n. 2, p. 186-193, abr./jun. 2012.

MARZANI, Andreza. Repensar o brasil moderno a partir das discussões médicas: Uma reavaliação a partir da trajetória e das obras de Gastão Cruls. 2017. In: *Anais XV Abralic: Experiências Literárias, Textualidades Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491246522.pdf Acesso em: 10/01/2019.

NASCIMENTO, Edna Maria F. S.; LEONEL, Maria Célia. Frente ao espelho de Machado de Assis e Guimarães Rosa. *Revista da ANPOLL*, v. 2, n 24, 2008. p. 281, 2008. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/download> Acesso em: 03/09/2019.

OLÍVER, Élide Valarini. Guimarães Rosa e os astros (com reflexões em Machado de Assis). *Revista USP*, São Paulo, n. 76, p. 129-148, dezembro/fevereiro 2007-2008.

OVÍDIO. *As metamorfoses*. Tradução: Raimundo Carvalho. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010, p. 102.

PEREIRA, Cilene Margarete. “O espelho”: a filosofia machadiana dos papéis sociais. *Scripta Uniandrade*, Curitiba, PR, v. 13, n. 1 (2015), p. 134-157.

PEREIRA, Farley Eduardo Lamine. *No limite da ficção: comparações entre literatura e RPG – Role Playing Games*. Dissertação (mestrado em Letras) Faculdade de Letras (FALE) – Universidade Federal de Minas Gerais. 2007.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Tradução: Julián Fucks. 1ed. São Paulo: Unesp, 2014.

ROSA, Guimarães. *Ficção Completa*, vol. I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009a, 826p.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988, p. 65-72.

SILVA, Teresinha V. Zimbrão. "Guimarães rosa: “esta é a minha mística” Terceira Margem [Online], Volume 19 Número 31 (9 abril 2017). Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/9697/7535>. Acesso em: 28/06/2021

STOKER, Bram. *Drácula*. 4.ed. Tradução: Sandra Guerreiro. São Paulo: Madras,

2014.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução: Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva, 1975.

WESTPHAL, Rafaela. *Homens que mataram mulheres: a experiência que narram de si*. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.